Please
handle this volume
with care.

The University of Connecticut
Libraries, Storrs

3 9153 00910537 2

Reference Book
NOT TO BE TAKEN FROM
MUSIC LIBRARY

RESERVED
FOR
REFERENCE
READING.

NOT TO BE TAKEN
FROM THE LIBRARY

MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY OF CONNECTICUT
STORRS, CONNECTICUT

ENCYCLOPÉDIE

# DE LA MUSIQUE

ET

DICTIONNAIRE DU CONSERVATOIRE

---

DEUXIÈME PARTIE

PÉDAGOGIE — ÉCOLES — CONCERTS — THÉATRES

# ENCYCLOPÉDIE

# DE LA MUSIQUE

ET

# DICTIONNAIRE DU CONSERVATOIRE

Fondateur :
**Albert LAVIGNAC**
Professeur au Conservatoire
Membre du Conseil supérieur d'Enseignement.

Directeur :
**Lionel de la LAURENCIE**
Ancien Président
de la Société française de Musicologie.

---

DEUXIÈME PARTIE

## TECHNIQUE — ESTHÉTIQUE — PÉDAGOGIE

* * * * * *

PÉDAGOGIE — ÉCOLES
CONCERTS — THÉATRES

RESERVED FOR REFERENCE READING.

NOT TO BE TAKEN FROM THE LIBRARY

PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

Ref
ML
100
E5
v. 11

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptatio
réservés pour tous pays.

*Copyright by Librairie Delagrave, 1931.*

# L'ENSEIGNEMENT MUSICAL[1]

**Par Théodore DUBOIS**

MEMBRE DE L'INSTITUT

## INTRODUCTION

### CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES PRÉLIMINAIRES

Enseigner, du latin *insignire,* instruire, donner des leçons, peut s'appliquer à toute connaissance humaine, de quelque nature qu'elle soit. L'Enseignement est relativement facile s'il est d'ordre scientifique ou matériel, car il peut s'appuyer sur des certitudes, sur des principes précis, exacts.

Il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit d'un enseignement artistique dont l'essence est d'être avant tout idéale. L'Art évolue, progresse; il ne se développe jamais par saccades, et bien que le génie soit en quelque sorte spontané, il n'en est pas moins vrai que les plus grands innovateurs ne sont, en réalité, que la résultante, le produit d'efforts séculaires, dont ils constituent, en les personnifiant, la suprême manifestation. C'est là surtout ce que la science et les études historiques rétrospectives ont pour but de démontrer, et c'est dans ce sens que doit être dirigé l'enseignement lorsque son objectif est de former des artistes.

Il doit s'adresser à l'esprit, viser haut et développer le sens esthétique.

De là, la condamnation des *faiseurs* de systèmes conçus tout d'une pièce, dont les innombrables écrits n'ont jamais provoqué même une déviation dans l'évolution capricieuse de l'art musical, infiniment immatériel, et par conséquent inaccessible à toute influence systématique.

Tout art se compose de deux parties également importantes : l'esthétique et la technique.

Le génie crée; la science intervient ensuite pour expliquer, justifier, désapprouver parfois, codifier enfin ce que l'esprit et l'imagination ont créé en toute liberté, sans autre guide que l'aspiration vers la beauté, dont l'idéal varie autant que les individus, les climats et les époques.

Ce n'est pas par l'étude du dessin géométrique que l'on apprend aux jeunes peintres à dessiner ce qu'ils voient; ce n'est pas davantage par l'étude sèche et aride du contrepoint que l'on apprend aux jeunes musiciens à traduire les émotions de l'âme.

Néanmoins, la science est nécessaire au génie, et sans elle, ses manifestations ne pourraient se produire dans toute leur puissance, leur éclat, leur beauté.

Au premier rang donc, la partie idéale, artistique; au second, la partie scientifique, technique. Ces deux parties, intiment liées, ne peuvent se passer l'une de l'autre.

Enseigner la partie technique de l'Art musical est déjà difficile et méritoire, mais enseigner ce qui touche à l'idéal, au rêve, à l'impalpable, à l'infini, quelle tâche grandiose et merveilleuse! Ne faut-il pas donner toute son âme, se livrer tout entier, découvrir aux autres la cause des plus intenses émotions, communiquer la flamme dont on est soi-même dévoré, faire pénétrer dans l'esprit d'autrui les raisons provocatrices mystérieuses de la beauté?

Cet enseignement n'est pas banal et ne ressemble à aucun autre. Il n'y a pas de règle pour le savoir donner. L'artiste en puise la force et la vertu dans son cœur.

Il est basé sur le passé qu'il consacre, et prépare l'avenir.

Encore y a-t-il certaines parties de l'Art qui ne se peuvent enseigner! Qui donc peut donner du génie et de l'imagination à celui que la nature n'a pas élu entre tous? Le bon maître peut simplement aider, s'il est à la hauteur de sa mission, à l'éclosion de ces merveilleuses facultés dont les êtres privilégiés ont en eux le germe divin et fécondant.

Tout peut être enseignement pour le jeune musicien observateur : ce qu'on apprend dans les écoles, la lecture, l'audition fréquente et raisonnée des chefs-d'œuvre au théâtre, au concert, à l'église, la fréquentation des grands artistes, la vue de belles choses de toute nature, etc., tout peut être pour lui source de profit intellectuel et artistique, s'il sait voir, écouter, lire, observer.

*
* *

Il est indispensable que le professeur soit instruit et en pleine possession de son art, qu'il ait l'esprit cultivé, ouvert à tout ce qui est beau, grand, généreux, élevé, distingué; qu'il soit perspicace, afin de discerner sûrement quelle semence il convient de distribuer à ses élèves, selon le tempérament parti-

1. Toujours ce souvenir m'attendrit et me touche,
Quand lui-même, appliquant la flûte sur ma bouche,
Riant et m'asseyant sur lui, près de son cœur,
M'appelait son rival et déjà son vainqueur.
Il faconnait ma lèvre inhabile et peu sûre
A souffler une haleine harmonieuse et pure,
Et ses savantes mains prenaient mes jeunes doigts,
Les levaient, les baissaient, recommençaient vingt fois,
Leur enseignant ainsi, quoique faibles encore,
A fermer tour à tour les trous du bois sonore.

Ce frais et ravissant tableau de Chénier pourrait servir d'allégorie à ce que fut, à l'origine, l'enseignement musical.

culier de chacun; il doit, en outre, être à la fois ferme et affectueux, inspirer confiance et respect par l'autorité du talent et du caractère, aimer ardemment son art, encourager et protéger ses élèves, n'être ménager ni de son temps ni de ses peines; en un mot, être pour ses disciples une sorte de père tendre, bon et ferme à la fois.

S'il a toutes ces qualités, s'il aime l'enseignement, s'il s'y dévoue passionnément, s'il est heureux des progrès et des succès de ses élèves, il aura sur eux une influence morale très grande, très nécessaire, très efficace. De là souvent, viendront leurs efforts, aussi bien pour lui plaire que pour satisfaire leur propre conscience d'artiste. Autant de profits pour l'art, dus aux qualités du Maître!

Le rôle de celui-ci est facile avec des natures bien douées et laborieuses; il devient difficile, ingrat, parfois même impossible avec des natures rebelles et paresseuses. Son devoir, en ce cas, devoir dur, mais impérieux, est de décourager l'élève fourvoyé imprudemment dans une carrière où il ne peut récolter que déboires et désenchantements. Que peut produire un enseignement, quelque merveilleux qu'il soit, si le terrain est inapte à le recevoir?

Le professorat ainsi conçu est un sacerdoce; il n'est pas de plus noble carrière, et les plus grands maîtres ne doivent pas dédaigner de s'y adonner pour la plus grande gloire de l'art.

*
* *

En musique, l'enseignement individuel a une réelle supériorité sur l'enseignement collectif, l'élève recevant directement, et adaptés à sa personnalité, les préceptes du maître. Toute la substance, toute la quintessence de l'enseignement sont pour lui *seul*. L'expérience a si bien démontré les avantages de ce système, que même dans les établissements comme le Conservatoire, où plusieurs élèves sont réunis dans la même classe, chacun d'eux reçoit pourtant l'enseignement individuel. Le professeur ne fait pas un cours, il donne à chacun sa leçon en présence des autres, de sorte que les conseils, les remarques, les préceptes profitent à tous. C'est un enseignement à la fois individuel et collectif, propre à exciter l'émulation et à développer l'esprit critique, l'esprit d'observation et d'analyse.

Cette forme d'enseignement est, du reste, indispensable dans les Conservatoires, où il n'y a pas deux élèves absolument au même point. On ne pourrait raisonnablement retarder les études des uns pour attendre les autres.

Dans certains cas toutefois, l'enseignement collectif est excellent et même le seul possible.

C'est d'abord, lorsque le nombre des élèves est considérable, et qu'il s'agit de l'étude du solfège, de la théorie, du chant d'ensemble, des éléments d'harmonie; puis, pour l'histoire de la musique, de la littérature dramatique et pour la classe d'orchestre, qui n'en pourraient, du reste, avoir d'autre. Il est encore possible au début de l'étude des instruments : le maître peut alors indiquer à tous certaines règles sur la tenue, les doigtés, l'émission du son, etc., mais, assez rapidement, la leçon et le travail individuel deviennent indispensables pour développer en toute liberté les progrès et la personnalité de chacun.

Les avantages de l'enseignement individuel sont, dans la plupart des cas, tellement évidents qu'il semble inutile d'insister davantage sur ce point. Le bon sens est là-dessus d'accord avec les résultats de l'expérience.

*
* *

L'enseignement artistique ne doit dans aucun cas annihiler la personnalité de l'élève, qu'il s'agisse d'interprétation ou de création.

En ce qui concerne la partie technique, une excessive sévérité est nécessaire; le professeur ne doit rien laisser passer, mais ensuite, après avoir enseigné selon ses idées, selon ses convictions, selon les traditions qu'il croit les meilleures, il doit laisser à son élève, si celui-ci est virtuose, une certaine liberté d'interprétation lui permettant de dégager sa personnalité, tout en respectant la pensée de l'auteur. Il arrive qu'un interprète supérieur et génial donne une saveur particulière à une œuvre, et devient, en quelque sorte, pour une partie, le collaborateur du compositeur. Il appartient au maître de ne pas étouffer ces germes d'originalité si précieux et si rares, qu'ils semblent un don du ciel.

Si, au contraire, le disciple se dirige vers la composition et veut devenir lui-même créateur, le professeur, après avoir fait admirer et pénétrer dans l'esprit de son élève les beautés des grandes œuvres consacrées, après les avoir analysées avec lui au point de vue de la construction, du style, du sentiment, de la couleur, etc., doit lui laisser, lorsqu'il sera devenu complètement maître de sa main et de sa plume, toute liberté au point de vue de la route à suivre; il le dirigera prudemment, avec des lisières très douces, très souples, de manière à faire éclore toute la fraîcheur, la saveur, l'originalité, la puissance, la couleur, la force du fruit qui va arriver à maturité.

Il évitera surtout d'imprimer trop fortement sa personnalité sur le talent de ses élèves, et de provoquer cette exclamation si souvent entendue, hélas : « On voit bien que X. est élève de Z. »

Les qualités du professeur sont ici : outre le savoir profond, un tact parfait, une intelligence supérieure, une abnégation entière. Sa mission est haute : diriger les jeunes esprits vers la création de la beauté, du sublime, de l'idéal!

*
* *

Il est très désirable que le professeur puisse enseigner pratiquement : qu'il soit virtuose s'il s'agit de musique instrumentale, chanteur s'il s'agit de musique vocale, théoricien spécialiste s'il s'agit de solfège, d'harmonie, de contrepoint, etc, compositeur, s'il s'agit de composition ou d'instrumentation. En un mot, il est désirable que le professeur puisse prêcher d'exemple. C'est ainsi qu'il inspirera une entière confiance à ses élèves. Il est certain qu'un professeur d'harmonie ou de contrepoint qui ne pourrait immédiatement et avec facilité corriger les devoirs de ses élèves, perdrait toute autorité sur eux.

Il y a pourtant quelques exceptions, surtout dans le domaine instrumental et vocal, mais elles ne font que confirmer la règle.

Il est une opinion assez répandue et parfaitement erronée qui consiste à penser que, pour des commençants, la médiocrité du professeur est sans importance. Dans le monde, les parents confient volontiers la première éducation musicale de leurs enfants à des professeurs sans talent. Il est difficile d'en pé-

nétrer la raison. Ils ont sans doute la conviction qu'il suffira plus tard d'un bon maître pour redresser les défauts contractés au cours de cette première et défectueuse éducation. Grave erreur! Il faut souvent un temps considérable pour obtenir ce résultat; encore ne l'obtient-on pas toujours, et en reste-t-il fréquemment une influence persistante et désastreuse sur le reste de la carrière. L'enseignement doit donc toujours être confié, même au début, à des professeurs d'une capacité notoire; c'est une vérité dont on ne saurait assez se pénétrer.

***

Si l'on convient assez facilement que les instrumentistes ont besoin d'être en pleine possession de leur technique, il n'en est pas toujours de même relativement à la composition, et il n'est pas rare d'entendre émettre, même par des gens qui semblent raisonnables, la théorie absurde que les études d'harmonie, de contrepoint, de fugue sont inutiles.

On entend également assez souvent des amateurs s'écrier : « Avant de rien savoir, je composais, j'écrivais, *j'avais des idées*; depuis que j'ai appris l'harmonie, *je ne trouve plus rien*. » Ils en concluent que la science tue le génie. Ils prenaient sans doute pour l'expansion du génie les misérables platitudes qu'ils écrivaient autrefois, et dont ils auraient honte inconsciemment aujourd'hui, étant un peu plus éclairés. Cette aberration de l'esprit ne peut s'expliquer que de cette façon.

Ce qu'on peut affirmer indéniablement, indiscutablement, c'est qu'il faut être maître absolu de son métier pour n'être pas gêné dans l'expression de sa pensée. On peut affirmer également que la demi-maîtrise est une faiblesse.

Il est, en effet, aussi indispensable au musicien de savoir complètement son *métier* qu'au littérateur de savoir parfaitement l'orthographe et la syntaxe, et, en dépit des détracteurs de dogmes, il n'en est pas moins vrai que l'étude de l'harmonie et du contrepoint est *la meilleure des gymnastiques* pour un jeune musicien qui veut arriver à la maîtrise de son art. Aucune étude ne peut remplacer celle-là *au point de vue pratique*, et il n'est pas difficile de reconnaître les auteurs qui se sont nourris de cette moelle substantielle.

Et qu'on n'aille pas croire, comme les esprits utopistes et paradoxaux visés plus haut voudraient l'affirmer, que cette étude étouffe et atrophie le génie; tout au contraire, les élèves doivent être convaincus, comme le dit excellemment F. Richter, dans une *Remarque* de son *Traité d'harmonie*, que ce qui leur sera *défendu* n'entravera en rien leur liberté dans leurs productions futures; ils se seront tellement identifiés avec les principes qui sont la base de l'art, que leurs facultés naturelles se développeront avec plus de vigueur. Avec les commençants, le travail du maître consiste à mettre de sages entraves à des fantaisies déréglées qui, souvent, ne sont qu'une preuve de faiblesse d'esprit. Pense-t-on que les grands maîtres que nous admirons auraient produit les œuvres qui ont fait leur gloire s'ils n'avaient su leur métier? Est-il besoin de rappeler à ce sujet les grands noms de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann, R. Wagner, Brahms, Rameau, Gluck, Méhul, Gounod, A. Thomas, Bizet, Lalo, C. Franck, Cherubini, Rossini, Verdi, pour ne parler que de quelques morts illustres?

On cite quelquefois Berlioz comme ayant eu une éducation première incomplète, qui ne nuisit pas à l'expansion de son génie. Il est vrai que, tel qu'il nous apparaît par son œuvre si puissante, si colorée, si personnelle, il a été grand; mais ne l'eût-il pas été davantage encore sans cette lacune? On raconte qu'un jour Gounod, dans une saillie humoristique et quelque peu paradoxale, se serait écrié en parlant de Berlioz : « C'est l'apôtre de la fausse basse. » — Cette boutade, bien que notablement exagérée, a pourtant un semblant de vérité, et jamais, certes, Gounod n'eût songé à dire cela de Bach, de Beethoven, de Wagner...

D'où vient cette sotte idée de croire que la science peut être fatale à l'inspiration? Sans doute, de l'orgueil de ceux qui ne savent rien et qui voudraient en imposer à l'esprit de naïfs et crédules auditeurs!

A propos de Verdi, il convient de remarquer et d'admirer la haute intelligence et l'énergique volonté de ce maître, ayant été lui-même, après ses premiers succès, son propre éducateur, se fortifiant peu à peu dans l'art d'écrire, et ne cessant jusqu'à la fin de sa vie de faire les efforts les plus admirables, non seulement pour acquérir une plus grande maîtrise, mais encore pour transformer, épurer, élever son style. Superbe exemple d'enseignement pour les autres!

***

Si le jeune musicien appartient à une famille intelligente, à l'esprit cultivé, s'il a reçu lui-même une instruction suffisante et une bonne éducation, il se trouve plus apte à recevoir avec fruit l'enseignement artistique qui lui est donné. Dans le cas contraire, il se voit souvent obligé à de plus grands efforts pour obtenir des résultats moindres et plus lents. On peut dire que l'éclosion est plus probable et plus facile dans la première hypothèse, le terrain étant mieux préparé.

On croit souvent que l'atavisme est une cause déterminante de dispositions, de facilités, d'aptitudes particulières. Le contraire se voit si souvent qu'une affirmation dans ce sens serait bien hasardée.

Ce qui est certain, c'est qu'un élève qui, au cours de ses études, a la bonne fortune de vivre dans un milieu éclairé, sympathique à ces études mêmes, en reçoit un réconfortant très favorable au développement de ses progrès.

D'autre part, le professeur, par la dignité de sa vie, par la noblesse de son caractère, par son amour et son respect de l'art qu'il cultive, peut avoir une influence très heureuse sur l'esprit de ses élèves. C'est encore de l'enseignement, et du plus grand, car toutes ces qualités morales rejaillissent sur l'art lui-même, lui donnant plus de beauté, plus de pureté.

Un professeur, dont le caractère et la vie seraient peu estimables, ne peut guère développer chez ses élèves d'idées nobles, élevées. A son insu, son enseignement s'en ressent, au grand détriment de l'art.

Donc, éducation première, air et milieu ambiants favorables, dignité du professeur, sont autant de conditions très propices à la réceptivité heureuse de l'enseignement.

Il n'est pas inopportun de faire remarquer ici, au moment où tant de gens demandent légèrement, après d'autres qui l'ont demandé aussi légèrement qu'eux, « si le séjour de Rome est utile aux musiciens », combien sont fragiles les bases de leurs arguments.

A ce propos, la lettre suivante, adressée par l'auteur de cet article au directeur du *Monde musical*, le 30 avril 1903, peut être opportunément reproduite ici. Il s'en dégage cette vérité que le séjour à la Villa Médicis est encore de l'enseignement, et du plus haut. Les professeurs y sont : la nature, les chefs-d'œuvre, les souvenirs, le milieu admirable, le travail, la réflexion, la contemplation, etc. Ils en valent bien d'autres!

Voici cette lettre :

« Cher Monsieur,

« Votre lettre soulève une question tant de fois agitée et à laquelle il a été répondu si souvent d'une façon victorieuse, qu'il semble inutile d'y revenir à nouveau; cependant, puisque vous la remettez sur le tapis, je veux vous en donner mon avis.

« Combien de fois ne m'a-t-on pas dit : « Que vont faire les musiciens à Rome? » Eh! mon Dieu, ils n'y sont pas envoyés précisément pour « produire », mais aussi et surtout pour *apprendre à penser*, à réfléchir, pour élever leur esprit dans un milieu artistique unique au monde, pour digérer les études faites scholastiquement et quelquefois trop rapidement, pour *oublier Paris* et son snobisme musical, pour devenir des hommes enfin, en contemplation avec les belles choses de la nature et de l'art.

« Croyez-vous donc, en outre, que la vie en commun, les échanges d'idées avec des jeunes gens cultivant un art différent, ne puissent avoir une influence heureuse sur l'épanouissement de l'intelligence? Croyez-vous donc qu'il soit inutile de se recueillir un peu avant de se lancer dans le tourbillon de la lutte?

« Les jeunes gens sont souvent trop pressés de « produire » en vue du succès et de la réputation immédiate. Quand ils auront passé deux années en Italie et une année en Allemagne, remplissant scrupuleusement les conditions du règlement très sage et *très libéral* de l'Académie, qu'ils auront *su voir et comprendre*, je vous assure qu'ils seront armés pour la lutte et pour la production.

« Que s'il se trouve des gens — et il s'en trouve, hélas! — pour ne rien entendre de tout ce que je viens de vous dire, et même pour en sourire, je les plains et reste sans espoir de les convaincre! Mais vous, cher monsieur, qui venez de passer quelque temps à Rome, je suis persuadé qu'avec votre intelligence des choses de l'art, vous n'êtes pas loin d'être de mon avis.

« Du reste, le séjour de Rome a-t-il donc été si néfaste à nos compositeurs anciens pensionnaires? A-t-il tué la personnalité de quelqu'un d'entre eux? Il est facile de démontrer le contraire en citant seulement quelques noms tels que Berlioz, Bizet, Charpentier, Debussy. Qui ne se rappelle Gounod parlant de Rome et de l'Italie? Qui n'a lu les impressions de Gœthe sur Rome? A de rares expressions près, je suis sûr que tous les musiciens ont conservé de leur passage à la Villa Médicis un souvenir exquis, durable et profitable.

« Quant à moi, je n'y pense jamais sans émotion, et je dois dire que le peu de sentiment de l'art que je puis avoir, c'est là que je l'ai senti naître et se développer. »

*
* *

Le professeur enseignant la composition fera remarquer à ses élèves les rapports existant entre l'Art musical et les autres arts. Ils sont beaucoup plus étroits avec la littérature qu'avec la peinture et la sculpture; en effet, de beaux vers, une belle langue sont une harmonie; un beau poème lyrique peut évoquer des idées musicales. La peinture et la sculpture parlent surtout aux yeux, à l'esprit, à l'imagination; les impressions qu'elles suscitent peuvent se graver lentement et se fixer fortement dans le souvenir, la durée visuelle en étant, si l'on veut, indéfinie; tandis que la musique s'adresse au sentiment, au cœur, provoque des impressions très vives, chevaleresques, tendres, ardentes, tristes, gaies, poétiques, violentes, passionnées, mais, hélas! fugitives comme l'est toute chose qui passe rapidement, non ici devant les yeux, mais devant les oreilles.

Au point de vue de la forme, l'architecture est, de tous les arts, celui qui a le plus de points de contact avec la musique.

Une belle symphonie est comme un beau monument : toutes les parties doivent être en parfait équilibre, d'une forme élégante ou puissante, sévère ou gracieuse, selon le caractère; les détails doivent être en harmonie et en unité de style avec l'ensemble. On dit d'un morceau de musique bien construit qu'il est « d'une belle architecture ». Les grandes œuvres des maîtres classiques les plus célèbres ont toutes ces qualités de forme, de pondération, qui en font des modèles qu'on ne peut cesser d'admirer.

Un morceau de musique mal construit ressemble assez à une maison dont les différentes parties n'auraient aucune symétrie, dont les proportions sembleraient plutôt le résultat du hasard que de calculs heureux, étudiés, propres à donner une impression d'équilibre, de stabilité, de beauté esthétique et artistique.

Hélas! combien de morceaux de musique ressemblent à cette maison! Aucun plan, aucune forme! C'est une improvisation perpétuelle, où l'imagination la plus folle, la plus désordonnée peut se donner libre carrière, et où le *nec plus ultra* du sublime est l'absence de toute beauté! L'incohérence passe alors pour du génie! C'est là que le rôle du professeur devient important et sacré; il a charge d'âmes et doit faire voir le néant de ces doctrines; il doit analyser avec ses élèves les belles œuvres des maîtres, d'une si parfaite ordonnance, *d'une si belle architecture*, d'une tenue si admirable, œuvres qui satisfont à la fois l'esprit et le sentiment.

## L'ENSEIGNEMENT MUSICAL AU COURS DES AGES

### Temps primitifs. — Antiquité.

A l'origine des temps, l'enseignement musical, reposant sur la seule pratique, se borna évidemment à des instructions matérielles et verbales d'un chanteur à d'autres chanteurs, d'un instrumentiste à d'autres instrumentistes. A mesure que la musique prit plus d'importance dans la vie des sociétés, l'enseignement dut adopter des formes plus générales. La connaissance de la théorie, c'est-à-dire des lois et des rapports des sons, devint nécessaire aux musiciens, et ce genre d'enseignement exigeant des démonstrations minutieuses, des explications longues et détaillées, on conçoit qu'il devait être donné dans des réunions et devant des auditoires d'élèves pouvant profiter collectivement du discours d'un seul maître.

Comme la musique, dans les temps anciens, de-

meurait intimement et presque exclusivement liée aux pratiques religieuses, il était tout naturel que les éducateurs musicaux fussent des prêtres, et on ne peut guère douter que chez les Hébreux, les Perses et les Chinois, de tout temps épris de musique, l'éducation musicale eût lieu, comme plus tard chez les Egyptiens, au sein des assemblées religieuses. Les Grecs mêmes, pendant plusieurs siècles, durent étudier la musique dans les temples. Les oracles des plus anciens sanctuaires, ceux de Dodone et de Delphes, étaient rendus en vers et chantés. Le lyrisme grec naquit et se développa en grande partie sous l'influence de cultes, comme ceux d'Apollon et de Dionysos. Ce n'est que vers la fin du VIe siècle que le premier théoricien, LASOS d'Ilermione, écrivit, paraît-il, un traité sur la musique; mais des cultes secrets, qu'on appelait mystères et où la musique jouait certainement un rôle très important (mystères de Dionysos Zagreus, célébrés par les Orphiques, mystères d'Eleusis), existaient depuis des temps très reculés.

On n'a pas de données précises sur la manière dont était cultivée la musique dans la Chine antique, mais on sait que cet art y tenait une grande place dans les préoccupations morales et politiques.

CONFUCIUS, excellent musicien lui-même et habile exécutant, reconnaissait dans la science musicale le moyen le plus sûr et le plus agréable de réformer les mœurs publiques. Il estimait, comme plus tard PLATON, qu'elle devait être considérée comme un des principaux éléments de l'éducation. Cette vénération pour la musique, le divin philosophe l'avait puisée dans les livres sacrés, tels que le *Li-ki*, où elle est célébrée ardemment et où on lui attribue une sorte de toute-puissance sur les humains, et le *Chou-King*, où il était rapporté que l'Empereur Chim, en nommant le sage KOUEI pour présider à cet art, lui dit : « Je vous charge de présider à la musique; enseignez-la aux fils des grands pour leur apprendre à allier la droiture avec la douceur, la politesse avec la gravité, la bonté avec le courage, la modestie avec le mépris des vains amusements. »

Le gouvernement attachait tant d'importance à la musique qu'il s'en réservait la direction exclusive et en formulait les règles générales. Le son fondamental, appelé *Koung*, était fixé par lui, et les dimensions du tuyau qui le donnait, gravées sur les monuments publics, servaient de métrique musicale[1].

En Egypte, un usage analogue fut adopté[2]; les prêtres faisaient tracer sur des tables exposées aux yeux de tous, des modèles de mélodie et d'harmonie[3], afin d'entretenir dans l'esprit du peuple la connaissance et le culte des formes parfaites.

Il n'était permis à personne de changer quoi que ce fût à ces modèles. Cette pratique montre le cas que l'on faisait de l'enseignement musical, considéré comme un bien public, conception qui fut plus tard celle des Grecs. On sait que PLATON reconnaissait à l'art musical une influence souveraine sur la forme du gouvernement, et assurait qu'on ne pouvait effectuer aucun changement dans la musique sans en faire naître un correspondant dans la constitution de l'Etat[4]. Il pensait même qu'on pouvait juger du caractère d'un homme d'après ses goûts en musique; il voulait qu'on formât de bonne heure les jeunes gens à connaître et à pratiquer la musique, et que cette éducation fût faite d'après un plan méthodique.

« Un Etat bien gouverné par de bonnes lois, dit-il, ne laisse jamais au caprice des poètes et des musiciens ce qui concerne les choses de l'éducation dans la musique; il règle ces choses, ainsi qu'on le fait en Egypte, où la jeunesse est accoutumée à suivre ce qu'il y a de plus parfait, tant dans la mélodie que dans la forme du mode. »

L'historien POLYBE attachait aussi à la musique le pouvoir d'adoucir les mœurs. Il rapporte que de tous les peuples de l'Arcadie, les Cynèthes, étrangers à la musique, étaient regardés comme les plus féroces; il attribue hardiment leur férocité à leur éloignement de cet art, et il les oppose aux autres Arcadiens qui, ayant reçu de leurs législateurs des règlements propres à leur inspirer le goût de la musique, se distinguaient par leurs mœurs douces et religieuses.

TERPANDRE, qui, avec CLONAS et OLYMPOS, forme le groupe archaique des musiciens de l'antiquité[5], établit la musique à Sparte. Cette ville fut longtemps le centre de l'art musical, qui était considéré comme institution nationale; on y comptait (VIIe et VIe siècles av. J.-C.) de nombreux représentants : THALÉTAS de Gortyne, XENODAMOS de Cythère, XÉNOCRITE de Locres, ALCMAN de Sardes. Ces musiciens poètes constituèrent les différents genres du lyrisme choral qu'on appelle le péan, l'hyporchème, le parthénée, et le dithyrambe[6].

Les colonies de l'Italie méridionale et de la Sicile, Locres, Tarente, Rhegium, Syracuse, Agrigente, devinrent, dès lors, des centres de haute culture musicale. C'est vers cette époque que PYTHAGORE fit des découvertes importantes. Le fondement du système de ce philosophe, c'est que l'essence de toutes choses est le nombre. Fondateur des mathématiques en Grèce, il appliquait à tout le calcul mathématique, et c'est ainsi qu'il arriva, le premier, à voir le rapport qui existe, en musique, entre la sensation auditive et le nombre qui représente la longueur de la corde sonore.

Etant donné la haute signification que les Grecs attribuaient à la musique et la noble fonction qu'ils lui assignaient dans la vie des peuples, il était naturel que beaucoup de philosophes s'occupassent d'en pénétrer, d'en fixer et d'en enseigner les lois si étroitement liées, dans leur esprit, aux grandes lois de l'Univers.

GEVAERT, l'illustre historiographe de la musique antique, à qui nous empruntons quelques passages, a énuméré les ouvrages théoriques parvenus jusqu'à nous. Nous reproduisons ici cette liste :

1. ARISTOXÈNE DE TARENTE. — *Eléments harmoniques* (environ 300 av. J.-C.).
2. EUCLIDE. — *Introduction harmonique et division du monocorde* (env. 300 av. J.-C.).

1. FABRE D'OLIVET, *La Musique expliquée comme science et comme art*.
2. Le système musical si ancien des Chinois se retrouve, avec certaines différences, dans tous les pays habités, ou ayant été habités par des peuples civilisés : l'Arabie le tint de la Perse, qui le tenait des Hindous, et il est permis de penser que l'usage d'exposer les « tables de la loi musicale » aux yeux de tous venait de la même source, par le même courant.
3. Je laisse à FABRE D'OLIVET la responsabilité de ce mot.

4. Cette idée, disait-il, appartient à DAMON, qui avait donné des leçons de musique à SOCRATE, et, après l'avoir tenue lui-même de SOCRATE, il l'avait développée par ses études et ses méditations.
5. Voir A. et M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, vol. II, ch. II : le nome ancien, p. 49-83. TERPANDRE composait des poésies avec accompagnement de cithare; CLONAS et OLYMPOS, des morceaux accompagnés par la flûte ou même pour la flûte seule.
6. A. et M. Croiset, *op. cit.*, vol. II, ch. VI (Lyrisme choral), p. 265 et suiv.

3. Nicomaque de Gérasa. — *Manuel d'harmonique.*
4. Alypios. — *Introduction musicale.*
5. Gaudencé. — *Introduction harmonique.*
6. Bacchius l'Ancien. — *Introduction à l'art instrumental* (138-161 ap. J.-C.).
7. Aristide Quintilien. — *De la Musique* (3 liv.).
8. Claude Ptolémée. — *Harmonique* (sous Marc-Aurèle).
9. Porphyre. — *Commentaires sur l'Harmonique* de Ptolémée (vers 260).
10. Manuel Bryenne. — *Harmonique.*
11. *Traité de Musique.* — Anonyme.
12. *Manuel de l'art musical harmonique et pratique.* Anonyme.
13. Bacchius le Vieux. — *Introduction à l'art musical.*
14. Georges Pachymère. — *Traité d'harmonique.*
15. Aristoxène. — *Fragments rythmiques* (sous Trajan, 100-117 apr. J.-C.)
16. Plutarque. — *Dialogue sur la musique.*
17. Théon de Smyrne. — *Traité acoustico-musical* (sous Adrien, 118-138).
18. Aristote. — Dans divers écrits, notamment au 19e chap. des *Problèmes* et au 8e livre de la *Politique.*
19. Pollux. — *Onomasticon* du temps de l'empereur Commode.
20. Athénée. — 1er, 4e et 5e livres du *Banquet des Savants.*
21. Michel Psellos, écrivain byzantin du xie siècle.
22. Martianus Capella. — Romain.
23. Boëce. — Romain.

C'est le dernier document latin pouvant être classé parmi les écrits antiques sur la musique.

Sans entrer dans des détails concernant la matière ou l'esprit de leurs ouvrages, nous pouvons noter que tous ces écrivains se divisent en deux camps : Pythagoriciens ou Néo-Platoniciens, et Aristoxéniens. Pour les premiers, la musique était « une subdivision des mathématiques » (Gevaert); ils fondaient leurs théories sur des lois scientifiques et des spéculations philosophiques.

Les derniers n'envisageaient que le but pratique de l'enseignement; ils voulaient avant tout former de bons musiciens, préconisaient le jugement de l'oreille et les calculs de l'expérience, et nous apparaissent donc comme les « avancés » de cette époque, s'opposant au dogmatisme établi et, en quelque sorte, officiel. Leur système, plus rapproché de la physique d'Aristote, plus clair que celui de Pythagore, était plus accessible à la masse et faisait de nombreux adeptes, d'autant qu'Aristoxène, n'étant pas « initié », pouvait parler ouvertement et gagnait ainsi la confiance populaire. De plus, les esprits, portés alors au matérialisme, s'accommodaient bien de ces principes fondés sur des lois tangibles et dégagés de préoccupations métaphysiques.

Mais tous ces auteurs rivaux ou antagonistes, autour desquels se formaient des partis, tous ces écrits qui donnaient lieu à des discussions passionnées ne s'occupaient guère, contrairement à ce qu'on pourrait croire, que de questions dont l'importance nous paraît aujourd'hui tout à fait secondaire et qu'un élève de solfège résout, apprend et retient en quelques leçons : genres, échelles, intervalles, etc.

Le mot *harmonique* n'est en aucune façon chez eux synonyme de notre *harmonie;* il signifie l'art des lois qui régissent les sons dans leurs *rapports mutuels d'acuité et de gravité.* Les Grecs étaient un peuple plastique; la musique, corollaire de la poésie, les préoccupe surtout dans ses parties pour ainsi dire palpables, hauteur de sons, rapports acoustiques et rythmiques, et ils appliquaient ces différents éléments à l'expression des sentiments et des idées (presque toujours matérialisés), ou à l'évocation des images suscitées par l'inspiration des poètes ou par la tradition mythique. On comprend donc que l'enseignement de la musique eût comme conséquence logique, ou comme préparation, l'enseignement des arts dont elle était inséparable, et que les académies de musique fussent forcément aussi des académies intellectuelles et physiques.

La musique chantée à l'unisson constituait, à vrai dire, l'art musical des Grecs; Platon dit qu'il faut laisser aux musiciens de profession la musique accompagnée d'instruments faisant une partie distincte. Toutes leurs préoccupations techniques si minutieuses se rapportaient donc à la monophonie, et l'on peut en conclure que leur faculté de perception quant aux intonations et aux rythmes était beaucoup plus exercée que la nôtre[1].

A Rome, la musique, enseignée par des pédagogues grecs, entre dans le programme de l'éducation. Thrasylle et Diodyme sous Néron, Adraste sous Trajan, Théon de Smyrne sous Adrien, Nicomaque sous Antonin le Pieux, sont parmi les plus célèbres écrivains didactiques.

Toujours les deux écoles, pythagoricienne et aristoxénienne, se combattent l'une l'autre. Au ne siècle, un rapprochement semble s'effectuer; les Aristoxéniens paraissent adopter quelques principes de leurs adversaires. Ptolémée résume les travaux des deux sectes, Plutarque écrit son dialogue sur la musique; Denis d'Halicarnasse le Jeune compose un traité.

Ce n'est plus l'ère de l'inspiration, de l'invention musicales, mais la science et l'étude sont bien représentées. On voit se former des agones; Auguste en institue à Nicopolis, Néron à Rome, Domitien leur donne un nouveau développement et fait bâtir une salle de concerts contenant 12.000 auditeurs.

Adrien, Antonin le Pieux, Marc-Aurèle protégeaient la renaissance des corporations d'artistes musiciens.

Puis, les luttes entre le paganisme et le christianisme amènent la décadence (c'est de cette époque que datent presque tous les traités), et l'avènement de Constantin coïncide avec l'extinction définitive de la musique antique gréco-romaine.

Après la fermeture des écoles païennes (sous Théodose), la théorie musicale, n'étant plus enseignée nulle part, tomba vite dans l'oubli. Les prêtres cultivaient l'enseignement du chant religieux, mais, tout comme la musique profane, la musique d'église était enseignée d'une manière purement empirique.

Pour apprendre à chanter, à composer ou à jouer d'un instrument, on n'eut plus, comme dans les temps primitifs, que l'exemple du maître, l'oreille et l'habitude. Cela suffisait pour établir la connaissance des modes et des rythmes.

Quelques rares érudits, en ces siècles d'ignorance, tels que Cassiodore ou Isidore de Séville, s'occupaient, il est vrai, de science musicale; mais ce que l'on décorait alors de ce nom consistait en spéculations mathématiques sur les rapports des sons et des intervalles, auxquelles on accolait quelques extraits généralement mal compris des écrivains musicaux de l'antiquité, le tout sans aucune application pratique.

C'est par la mémoire que se conservaient et se transmettaient, au moyen d'auditions fréquentes, les cantilènes adoptées pour le service religieux.

Devenu partie intégrale du culte, le chant prit une place importante dans l'éducation des jeunes élèves. Il s'éleva, autour des basiliques épiscopales, des séminaires, où l'on formait des *lecteurs,* ainsi qu'on les appelait, « adolescents aux voix limpides » chargés des récitations bibliques et qui devaient retenir par cœur toutes les mélodies rituelles[2].

1. Gevaert, *Histoire et Théorie de la musique dans l'antiquité.*
2. Gevaert, *La Mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine* (1895).

Les fonctions musicales étaient confiées aux prêtres, et à Rome, une belle voix conduite avec talent était le plus sûr moyen d'arriver aux hautes destinées ecclésiastiques.

La musique religieuse prenait une place de plus en plus vaste et, les anciens théâtres étant fermés ou détruits, il n'y eut plus bientôt pour tout aliment esthétique, pour toute distraction, que les chants sacrés[1]. Mais l'invasion des barbares porta un grand ravage dans les arts; la musique souffrit cruellement de la destruction des églises, des temples et autres lieux où elle figurait à divers titres. Seul Théodoric, roi des Ostrogoths, qui régnait sur l'Italie, montra du goût pour les ouvrages et les nobles occupations de l'esprit; ayant séjourné comme otage, dans sa jeunesse, à Constantinople, il y avait, dans la fréquentation des Grecs, pris le goût des arts et des lettres. Devenu roi, il les cultiva en amateur éclairé; sur la demande de Clovis, qui désirait établir dans sa capitale et dans les principales villes de la France l'étude du chant, afin, sans doute, de perpétuer par ce moyen la gloire de ses exploits, il envoya à ce monarque le chanteur Acoride, qui se rendit en Gaule, portant avec lui une cithare grecque.

Acoride organisa des « musiques de chapelle » composées d'enfants de chœur, et placées sous la conduite d'un chef dont ils dépendaient entièrement[2].

### Moyen âge.

Les agitations de la guerre exaltaient à un point extrême la ferveur religieuse; un grand nombre d'églises furent réédifiées, et la vie se concentra dans ces asiles de recueillement et de paix.

La musique, qui faisait le plus bel ornement des fêtes ecclésiastiques, nécessitait des interprètes de plus en plus habiles. Un décret émanant de Rome en 595, ayant défendu le chant proprement dit aux prêtres et aux diacres, entraîna la création d'un corps spécial de chantres : la *Schola cantorum* fut fondée avec son double caractère didactique et pratique, avec sa hiérarchie et son personnel, composé d'élèves adultes et d'enfants destinés à l'état ecclésiastique.

Pépin le Bref établit dans son palais un corps d'ecclésiastiques destiné à célébrer l'office divin. Mais c'est l'avènement de Charlemagne qui peut être considéré comme le véritable point de départ de l'enseignement musical dans les temps modernes. Ce prince montra pour la musique un amour véhément et paternel; il fit venir de Rome des maîtres renommés, les chargea de répandre les traditions du chant grégorien à travers les Gaules, et provoqua un mouvement général d'études musicales dans tout l'Occident. Par une lettre circulaire adressée en 787 aux métropolitains, il ordonnait que des écoles fussent établies dans tous les monastères et dans toutes les cathédrales des grandes villes.

La musique et le chant occupaient une grande place dans cet imposant effort de culture intellectuelle : tous les prêtres étaient tenus de s'y adonner; « l'entrée du palais était interdite à ceux d'entre eux qui ne savaient pas lire et ne connaissaient pas la musique ».

Il est probable que l'introduction de l'orgue dans l'église date de cette époque : le premier de ces instruments connu en Occident fut un présent de l'empereur Constantin Copronyme à Pépin le Bref, qui le fit placer à l'église de Saint-Corneille à Compiègne[3]. L'apparition et l'usage de l'orgue amenèrent évidemment une évolution et un progrès dans l'enseignement. Il est permis de penser que, dans la solitude et le demi-jour des basiliques, quelques-uns de ces hommes pieux, nourris de mélodie, trouvèrent, en laissant errer leurs doigts sur le clavier des orgues, les premières simultanéités sonores, qui plus tard, sous le nom de Diaphonie, puis de Discantus, formèrent la base du grand édifice harmonique.

A la mort de Charlemagne, la Gaule septentrionale se trouva livrée de nouveau à la désolation par les guerres civiles et la fureur belliqueuse des Normands. L'éducation en général, et par conséquent l'enseignement de la musique furent arrêtés, anéantis dans le tumulte et la cruauté dévastatrice des armées.

Ce n'est que vers la fin du IXe siècle qu'on voit reparaître un souci de culture intellectuelle. Des écoles tentèrent de se reformer. Remi d'Auxerre, Reginon, abbé de Pruym, Odon de Cluny s'attachent à relever l'âme et l'esprit des peuples, luttent contre l'ignorance qui les entoure. Ils s'occupent, entre autres choses, de musique, écrivent des hymnes, des ouvrages sur le chant; Hucbald, célèbre moine de Saint-Amand, commence à parler de la musique à plusieurs voix; enfin Gerbert, devenu pape en 999 sous le nom de Sylvestre II, imprima aux sciences et à l'enseignement en général une impulsion puissante.

Tandis que la musique grave et savante se poursuivra dans les églises et les écoles, un autre mouvement s'opérera dans les milieux populaires sous l'action des troubadours. Le règne de ces habiles musiciens fut d'environ trois cents ans; il s'étendit depuis le milieu du XIe siècle jusqu'au commencement du XVe. En Provence les troubadours, dans le Nord les trouvères, en Flandre et en Angleterre les ménestrels, parcouraient les contrées en chantant, et entretenaient le culte aimable et fantaisiste de la musique populaire et instrumentale. Au Carême, les chants cessaient jusqu'à Pâques, et ils profitaient de ce repos obligatoire pour se réunir en assemblées où ils enseignaient chansons et refrains, et pour renouveler leur répertoire en apprenant de nouvelles mélodies. Ces sortes d'écoles, appelées *Schola Mimorum* ou *Ménestrandies*, sont nos premiers Conservatoires de musique. On en voyait un à Soissons, un à Metz, un à Poitiers, d'autres à Clermont, à Aix, à Orléans, etc.

L'influence des ménestrels et des trouvères devient graduellement de plus en plus prépondérante; ceux qui accompagnaient les croisés en Terre sainte, importèrent en Europe les ornements de chant dont les peuples de ces pays surchargeaient leurs mélodies; ces nouvelles formes s'introduisirent dans les chants populaires et pénétrèrent insensiblement jusque dans la musique d'église; le chant grégorien en perdit peu à peu son caractère austère et sa belle simplicité[4]. Mais il est permis de croire, qu'à ces rellets orientaux, l'horizon de la musique profane s'élargit et s'illumina.

L'apparition de ces musiciens nomades dans les châteaux et les campagnes eut pour conséquence la

1. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (1875, 1881).
2. A. Hannebouche, *Les Musiciens et compositeurs français*, précédés d'un *Essai sur l'histoire de la Musique en France avant dix-septième siècle*, Paris, 1890, p. 8.
3. Voir *Encyclopédie*, IIe partie, pp. 1052. 1053.
4. Hannebouche, *loco cit.*

formation des cours d'amour, des Jeux Floraux, des académies du « gai sçavoir », et plus tard des Puys, des « jeux sous l'Ormel », et autres sociétés littéraires et musicales où s'organisaient des concours.

Jusqu'à quel point peut-on considérer ces aimables cénacles comme ayant contribué à l'éducation musicale? La musique y avait certainement moins de part que la poésie, mais il est bien probable que les auteurs trouvaient dans l'émulation de ces débats artistiques un stimulant à imaginer de nouvelles formes, et de nombreuses occasions d'émettre et d'enseigner des idées sur la musique.

Tandis que l'éducation musicale se confirmait dans les maîtrises, les ménestrels, troubadours ou jougleurs étaient les éducateurs laïques du peuple et de la noblesse. Les princes et les grands de tous les pays avaient des musiciens à gages, de véritables corps de musique. En Espagne, ils apportaient une ardeur extrême à la musique; des ménestrels venus d'Allemagne, de Lombardie, de France, et d'Angleterre, y avaient importé, dès le XII^e siècle, le goût de la musique instrumentale[1].

En outre, l'humeur chorégraphique des Espagnols et la fantaisie des danseurs, stimulaient évidemment la production musicale.

Quant à la musique religieuse, comment n'aurait-elle pas été en honneur chez cette nation dévote, fanatique et éprise de cérémonial? Les seigneurs avaient leur chapelle, tout comme les rois, et sous Charles-Quint et Philippe II, ces chapelles et ces maîtrises, déjà brillantes et savantes, s'enrichirent d'une nouvelle science et d'un nouvel éclat, ceux de la musique flamande[2].

### Quatorzième, quinzième et dix-septième siècles.

La Flandre fut, en effet, aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, le centre incomparable de toute production et de toute éducation musicales. Les maîtres de tout ordre et de tout genre y abondaient, les chapelles y atteignaient une rare perfection, de grands compositeurs reculèrent les bornes de l'horizon artistique par des trouvailles de génie, par de patients et méthodiques labeurs. Il n'est guère possible de citer tous les hommes de valeur et de fonctions diverses qui apportèrent au progrès musical une collaboration féconde ou un noble effort; ils sont innombrables, mais certains noms, comme ceux de Guillaume DU FAY, d'OCKEGHEM, d'ORLANDO LASSO, de Jean TINCTORIS, sont et demeureront illustres. Les maîtres de chant, les organistes, les écrivains didactiques pullulent, actifs, remuants, nomades, entretenant avec les pays voisins des relations artistiques continuelles, les influençant par leur exemple, ou puisant en eux des enseignements qu'ils faisaient ensuite habilement fructifier. A Anvers, à Liège, à Cambrai, à Tournai, à Audenarde, à Bruxelles, à Ypres, à Harlem, à Bruges, etc., les églises possèdent des maîtrises où le chant est savamment cultivé. Les maîtres de chapelle prennent des élèves à demeure. Certains d'entre eux recevaient des émoluments destinés à payer la nourriture et le logement des enfants de chœur; eux-mêmes étaient logés gratuitement. Ils devaient apprendre à ces pensionnaires les principes du plain-chant, tandis qu'un maître spécial était chargé de leur enseigner le latin.

Les chapelles royales et princières étaient également des pépinières musicales : on y entrait enfant et apprenti, on en sortait souvent maître; la cohabitation, l'émulation, le souci continuel et en commun des mêmes préoccupations mélodieuses, formaient un corps remarquablement uni et homogène d'artistes accomplis. Cependant, les primitives compagnies de ménestrels se développaient activement dès le XIV^e siècle; en Flandre, ces plaisants compagnons deviennent de véritables musiciens; non seulement, ils contribuaient à répandre et à perfectionner le goût de la musique instrumentale, mais encore ils vulgarisent et propagent les chants patriotiques; ils se groupent en confréries, se donnent un roi chargé de veiller à leurs bonnes mœurs, à l'harmonie de leurs relations et à les diriger. Il y eut des *Rois de Menestreulx*, comme il y eut des *Rois d'armes*, des *Rois de Ribauds*, des *Rois de tir*; et plus tard, le *Roi des violons*, en France, fut le dernier rejeton de cette « lignée ». Les ménestrels, isolés ou en groupe, étaient inséparables des réjouissances publiques, des tournois, des foires, des processions et même des fêtes privées, des fêtes de famille.

Ils employaient la harpe, le luth, la viole, qu'ils consacraient plus spécialement à la musique religieuse; la cornemuse, le hautbois qu'ils associaient plutôt à une idée héraldique ou symbolique, la trompette, usitée dans des circonstances solennelles, la flûte, le fifre et le tambour qui servaient plus particulièrement aux manifestations de la gaieté populaire (VAN DER STRAETEN). Leurs confréries étaient basées sur la nécessité de former sans cesse des représentants prêts à suppléer ceux d'entre eux qui, pour cause de maladie ou d'autre empêchement, délaissaient la corporation. Peu à peu, ces sociétés prirent plus d'importance et un caractère plus grave. Toutes sortes d'institutions musicales libres se formaient. A Audenarde, dans les anciennes *Chambres de rhétorique*, on se réunissait pour des cours ou pour de la musique d'ensemble vocale, soit libre, soit en contrepoint. A Bruxelles, l'*Ordo musicorum* réunissait des mélomanes et des professionnels qui venaient périodiquement parler musique ou en faire.

Valenciennes fondait des associations connues sous le nom de *Palinods* et qu'imitèrent Amiens, Rouen, Caen, Dieppe et plusieurs autres villes du nord de la France. On y comptait aussi une institution dite « du Salut de la Musique » et, plus tard, en 1687, Valenciennes posséda une véritable Académie de Musique. A Mons, il y avait une *Association de Sainte-Cécile*; à Hasselt, une *Confrérie de Sainte-Cécile*; à Wasemael, une société musicale libre établie sous le patronage de saint Job. A Bruxelles, à Lille, à Courtrai, à Delft, à Douai, à Gand, à Halkmaar, à Utrecht, des confréries, des colléges, des chapelles, des associations de tout genre fleurissent. Ce ne sont pas des écoles proprement dites, mais on y apprend le métier musical par apprentissage, c'est-à-dire par le meilleur, peut-être, de tous les moyens. Quelques-unes se rangeaient sous la bannière d'un saint, d'autres appartenaient à des sociétés de rhétorique[3].

1. FUENTES, *Historia de la musica española*.

2. Certains Espagnols revendiquent pour leur patrie l'honneur d'avoir inculqué aux Flamands l'amour de la musique; cela ne paraît guère probable. En tout cas, pendant le XVI^e siècle, les destinées musicales de ces deux pays se confondent; d'illustres Flamands sont appelés en Espagne pour diriger les maîtrises, de jeunes Espagnols doués de belles voix viennent en Flandre pour se perfectionner.

3. On s'attachait extrêmement à la bonne diction : il est à remarquer (voir les Grecs) qu'à toutes les époques de grande et belle floraison musicale, on s'est appliqué à unir l'enseignement de la musique

Les événements de la Réforme chassèrent la musique des Pays-Bas; les écoles se fermèrent au milieu de guerres et de révoltes. Les musiciens flamands privés de ressources émigrèrent vers l'Allemagne, qui les recueillit, et où l'on voit se former alors un grand nombre de nouvelles académies. La France avait été, pour ainsi dire, l'amie et l'alliée de la Flandre musicale; un échange continuel d'apports esthétiques existait entre les deux pays. La musique avait atteint en France de hautes destinées, les grands compositeurs y étaient nombreux, mais l'enseignement n'y était pas plus régulièrement organisé que dans les autres pays; on y voit pourtant quelques tentatives de cénacles musicaux à l'imitation des conservatoires d'Italie. Le mot Conservatoire est traduit de l'Italien « Conservatorio » qui signifie asile, hospice, orphelinat; en effet, les premiers conservatoires furent des orphelinats dans lesquels les enfants qui montraient des dispositions spéciales recevaient une éducation musicale. Tels le *Conservatoire Santa-Maria di Loreto*, fondé en 1537 à Naples, et les trois autres conservatoires de la même ville : *Della Pietà di Turchini, Dei poveri di Gesù Christo, di Sant'Onofrio*, datant également du XVIe siècle. Les anciennes écoles de musique de Venise ne portaient même pas le nom de conservatoire, mais bien celui d'hôpital : *Ospedale della Pietà, Ospedale dei Mendicanti*, etc.

A Paris, les plus marquants parmi ces essais d'enseignement organisés furent l'Académie qu'établit chez lui, en 1570, le poète Baïf, dans le but de « répandre le goût de l'art et de perfectionner le chant et l'instrumentation », puis la *Confrérie de Sainte-Cécile* fondée par « les musiciens zélateurs et amateurs de la capitale » dans l'église des Grands-Augustins. Des concours de composition y avaient lieu : « Seront advertis, dit l'article 9, tous bons et excellents musiciens du royaume d'envoyer pour la fête de sainte Cécile quelques motets nouveaux et autres cantiques honnêtes de leurs œuvres pour être chantés, afin de connaître et remarquer les bons auteurs, nommément celui qui aura le mieux fait, pour être honoré et qualifié de quelque présent honorable. » — Cette confrérie était sans doute une imitation de celle qui fut établie sous le patronage de la sainte à Evreux. Les *associations* musicales avaient en effet fleuri dans les provinces françaises à l'instar de ce qui se passait en Flandre, en Franche-Comté, notamment, et en Bourgogne, qui tenaient depuis longtemps la musique en grand honneur. Déjà au VIIIe siècle, à Dijon, l'église de Sainte-Bénigne avait été dotée d'une école de musique religieuse. Charles le Téméraire composait et entretenait des relations suivies avec l'illustre DU FAY. La maîtrise de l'église métropolitaine de Besançon, dirigée par d'anciens chantres de la Chapelle Sixtine, s'attachait à perpétuer les traditions de cette grande école. La musique y était pratiquée de manière consciencieuse et sévère. Apprenant que Guillaume DU FAY était arrivé à la cour du duc de Bourgogne, les chanoines de Besançon lui demandèrent de vouloir bien leur donner une consultation à propos d'une antienne qui soulevait des discussions. Le grand GODDIMEL, qui était Bisontin, ayant accompli, comme tout musicien sérieux de ce temps, son pèlerinage à Rome, y fonda une école musicale dont PALESTRINA fut plus tard élève. A partir du XVIe siècle, le théâtre et le ballet s'emparent de l'engouement public. L'opéra entre en France et amène avec lui, d'Italie, des comédiens, des mimes, des danseurs, des chanteurs; l'éducation musicale tend vers tout ce qui regarde le théâtre, et c'est au théâtre qu'elle se fait surtout.

En 1669, l'abbé PERRIN obtient des lettres patentes portant permission d'établir dans la ville de Paris et autres du royaume des académies de musique pour chanter en public des pièces de théâtre, comme il se pratique en Italie, en Allemagne et en Angleterre. Aidé de son associé CAMBERT, il appelle du Languedoc les plus illustres musiciens des églises cathédrales, parmi eux BEAUMAVIELLE et CLÉDIÈRE qui, l'un et l'autre, sont les soutiens les plus solides de son théâtre. Quand LULLY prend possession de l'Opéra, il se hâte d'y fonder une école de chant et de déclamation. Marthe LE ROCHOIS, créatrice d'*Armide*, retirée de la scène en 1698, ouvre chez elle une école de chant dans la rue Saint-Honoré[1].

### Temps modernes.

Après la mort de LULLY, le niveau musical baissa sensiblement, et en 1713, Louis XIV, alarmé, signa un règlement ordonnant qu'une école de musique, une de danse et une d'instruments fussent établies où seraient élevées des artistes destinées à l'Académie Royale de Musique. Ceux qui étaient admis dans ces écoles y étaient instruits gratuitement.

Cette institution fut appelée le *Magasin*, du nom de l'hôtel où logeaient, rue Saint-Nicaise, le directeur et les personnes attachées à l'Académie Royale.

En 1784, le baron de Breteuil obtint de Louis XVI l'ordonnance suivante :

« Le Roi, ayant reconnu que ce qui pourrait contribuer le plus efficacement à donner à un spectacle aussi intéressant pour le public (que l'Opéra) un nouveau degré de perfection, ce serait d'établir une école où l'on pût former tout à la fois des sujets utiles à l'Académie Royale de Musique et des élèves propres au service de la chapelle de Sa Majesté, ordonne :

« ARTICLE PREMIER. — A compter au 1er août prochain, il sera pourvu à l'établissement d'une école tenue par d'habiles maîtres de musique, de clavecin, de déclamation, de langue française et autres, chargés d'y enseigner la musique, la composition et en général tout ce qui peut servir à perfectionner les différents talents. »

GOSSEC fut un des directeurs; parmi les professeurs, on comptait PICCINI qui enseignait le chant[2], RODOLPHE qui enseignait le solfège, MOLLÉ, puis DUGAZON et FLEURY, qui enseignaient la diction. Les chaires d'instruments étaient également bien tenues; on y enseignait aussi la *langue française*, l'*histoire*, les *armes*, et la *danse*. Cette école ouvrit ses portes, en 1784, en l'hôtel des Menus Plaisirs. Il y avait classe tous les jours, sauf le dimanche; les élèves étaient admis après avoir passé un examen devant tous les professeurs de musique et de chant.

---

et celui des lettres. En Espagne, les élèves des chapelles musicales étaient instruits dans les belles-lettres, à Alcala. Les enfants de la Chapelle de Bruxelles étaient, à l'époque de la mue, placés dans les Universités pour poursuivre leurs hautes études; il est évident que ceux dont la voix était restée belle reprenaient, après cette période, le service musical, et que la double éducation reçue dans l'enfance en faisait des artistes complets, à l'âge de raison. En Italie, aux XVIIe et XVIIIe siècles, l'enseignement du chant allait de pair avec celui des lettres et de la philosophie.

1. MARTINOT, *Histoire anecdotique du Conservatoire*.

2. Un compositeur enseignant le chant, voilà qui ne ressemble guère à nos habitudes !

On y donna en 1785 une représentation de *Rolandi*, par les seuls élèves de l'école : premier exemple de nos « exercices publics ». Cette école connut bien des vicissitudes, essuya toutes sortes de critiques, fut prônée et blâmée avec une égale violence; elle produisit de bons élèves et dura jusqu'en 1788. En 1792, un projet colossal s'ébauche : celui d'un grand théâtre où tous les genres seraient représentés et auquel serait attachée une école de musique; mais l'argent n'abonde point et le projet est abandonné.

Bernard Sarrette, capitaine d'état-major, avait, en 1789, pour constituer la musique de la garde nationale, réuni quarante-cinq hommes et les avait fait instruire. En 1792, la Commune institue l'*Ecole gratuite de musique de la garde nationale parisienne*. Les élèves ont de dix à vingt ans, doivent se pourvoir d'un uniforme, se fournir d'instruments, de papier à musique sur lequel ils transcriront durant une heure tous les jours les ouvrages nécessaires à leurs études; ils recevaient par semaine deux leçons de solfège, trois d'instruments. Le 30 brumaire, l'école de la garde nationale donne son premier exercice public sur le théâtre de la rue Feydeau. Le 10 nivôse, on célèbre la prise de Toulon : la musique militaire parisienne figure encore brillamment.

On le voit, ici, comme dans toute la Révolution française, l'esprit néo-antique apparaît.

C'est pour ressembler aux Grecs et aux Romains qu'on mêle la musique à toutes les manifestations populaires; c'est pour se conformer aux préceptes de la *République* de Platon qu'on tend à faire dépendre du gouvernement l'enseignement musical. Gossec, Catel, Méhul, Cherubini, Lesueur, écrivaient des hymnes, des cantates de toutes sortes pour accompagner les innombrables cérémonies, commémoratives ou inauguratives, et la production musicale amena peu à peu la transformation de l'Ecole de la Garde en *Institut national de musique*. Son rôle est intimement lié à la politique; il est sorti de la grande effusion lyrique de la Révolution et du besoin de s'unir en chantant pour flétrir ce qu'on déteste, ou pour exalter ce qu'on adore. Le 18 brumaire, l'Institut national donne un exercice public; il prend part aux obsèques de Féraud, il prête son concours à la plupart des solennités.

### Le Conservatoire. — Ses vicissitudes.

Enfin le 16 thermidor, Marie-Joseph Chénier, au nom de Comité d'Instruction, fait adopter un décret organisant le *Conservatoire national de musique*.

En voici les deux premiers articles :

I. « Le Conservatoire de musique, créé sous le nom d'*Institut national* par le décret du 18 brumaire an deuxième de la République, est établi dans la commune de Paris pour exécuter et enseigner la musique. Il est composé de 115 artistes. »

II. « Sous le rapport d'exécution, il est employé à célébrer les fêtes nationales; sous le rapport d'enseignement, il est chargé de former les élèves dans toutes les parties de l'art musical. »

Les matières enseignées étaient les suivantes : solfège, clarinette, flûte, hautbois, basson, cor, trompette, trombone, serpent, buccini, tubæ corvæ, timbales, violon, basse, contrebasse, clavecin, orgue, vocalisation, chant simple, chant déclamé, accompagnement, composition.

Sarrette est nommé commissaire à l'effet d'organiser définitivement le Conservatoire. Cinq inspecteurs de l'enseignement sont aussi nommés : ce sont les citoyen Méhul, Grétry, Gossec, Lesueur et Cherubini.

Il y avait environ huit cents élèves; le premier concours eut lieu en l'an six et donna trente lauréats.

La première distribution des prix eut lieu le 3 brumaire de la même année (23 octobre 1797).

Voici la relation qu'en donne le *Journal de Paris* du 1er novembre :

« Le 3 brumaire, le Directoire exécutif, les Ministres, le Corps diplomatique, l'Institut national et les autorités constituées ont assisté à la distribution des prix du Conservatoire de musique, qui s'est faite dans la salle de l'Odéon.

« Il était difficile de choisir un lieu plus propre à cette solennité. Le Conservatoire, composé des professeurs et des élèves en état d'exécuter, formait un orchestre de 150 musiciens qui remplissaient le théâtre, décoré de colonnes et de guirlandes de fleurs. Le gouvernement et le Corps diplomatique occupaient une vaste tribune qui avait été préparée à cet effet et qu'on avait magnifiquement ornée; aux deux côtés du gouvernement, dans la galerie, se trouvait cette réunion d'hommes célèbres que l'Europe admire : l'Institut, et après lui, les autorités constituées.

« Le reste de la salle était rempli par une grande quantité de femmes dont la beauté, la parure ajoutaient au spectacle, et par une affluence considérable de citoyens. Lorsque le Directoire, précédé de son cortège, est entré dans la salle, les applaudissements se sont fait entendre de toutes les parties; chaque citoyen semblait témoigner sa satisfaction de voir le Gouvernement de la grande nation, après avoir assuré le triomphe de la République française, venir encourager les arts qui doivent l'embellir; on se rappelait surtout les services rendus à la Révolution par le Conservatoire de musique et on était touché de la reconnaissance du Gouvernement.

« L'ouverture du *Jeune Henry*, morceau savant et dramatique de Méhul, a ouvert l'exercice musical; cette ouverture, exécutée par les nombreux et rares talents qui composaient ce brillant orchestre, a produit un enthousiasme général...

« Cette séance, qui a duré quatre heures et demies a indiqué aux spectateurs ce que peuvent devenir les arts dans une république, lorsqu'ils sont honorés par le gouvernement. »

Le crédit de l'école était alors de 275.200 fr., mais la situation budgétaire ne permit pas de le maintenir sur ce pied. Une première réduction, en 1800, ramène le nombre des professeurs à 82, celui des classes à 79 et celui des élèves à 400. En 1802, on effectue une nouvelle et sensible réduction, le total des professeurs ne s'élevant plus qu'à 38.

Le titre de directeur fut donné à Sarrette à partir de 1800.

Les attaques contre le Conservatoire sont aussi anciennes que l'établissement lui-même; déjà à cette époque, il en fut lancé de très malveillantes, auxquelles le Directeur non plus n'échappa pas.

Lesueur fut un de ses plus archanès détracteurs.

Sarrette voulut alors lui donner sa démission. Il resta cependant directeur jusqu'en 1815. De 1802 à 1815, les inspecteurs, qui étaient en même temps professeurs de composition, furent réduits à trois, Grétry s'étant retiré pour raison de santé, et Lesueur ayant été invité à suspendre ses fonctions en raison de ses violentes et injustes attaques contre le Conservatoire.

En 1806, un décret impérial créa un pensionnat pour les élèves chanteurs; douze élèves hommes logèrent dans le Conservatoire, et six élèves femmes furent pensionnées chez leurs parents ou dans une pension particulière. Ce pensionnat subsista jusqu'en 1870 avec de légères modifications de détail. Des classes de déclamation furent également créées à cette époque.

Dès 1808, des exercices publics furent organisés, donnèrent des résultats excellents et excitèrent une émulation très profitable au développement des études[1].

Un événement important fut la construction d'une salle de spectacle et d'une bibliothèque. L'inauguration de cette nouvelle salle se fit le 7 juillet 1811.

Jusqu'à la chute de l'Empereur Napoléon, cette période fut féconde pour le Conservatoire, qui poursuivait ses travaux avec une infatigable activité, en y mettant l'esprit de méthode, la rectitude de principes indispensables aux progrès des grands établissements d'instruction.

La chute de l'Empereur suspendit le développement de l'Ecole. Sarrette fut révoqué le 17 novembre 1814, mais au retour de Napoléon, il reprend ses fonctions (23 mars 1815). Le décret suivant fut promulgué :

« Article premier. — Les dispositions de l'ordonnance du 28 mai dernier, touchant nos théâtres impériaux, et les ordres donnés le 28 décembre dernier pour la suppression du Conservatoire et la disposition des édifices qui y étaient affectés sont regardés comme non avenus...

« Article 3. — Le directeur, les inspecteurs et professeurs du Conservatoire de musique rentreront également dans leurs fonctions... »

A la rentrée des Bourbons, Sarrette est destitué (28 déc. 1815). En 1816, le gouvernement supprime l'organisation du Conservatoire et rétablit celle, beaucoup plus restreinte, de l'ancienne Ecole Royale. Le nombre des professeurs descendit à trente-six, celui des élèves à cent quarante, et le crédit à 80 000 fr.

Il n'y eut plus de directeur. Perne fut nommé inspecteur général. Les anciennes fonctions d'inspecteur furent supprimées. Cherubini et Méhul restèrent simplement professeurs de composition. En 1818, Lesueur reprit ses fonctions de professeur. L'enseignement supérieur était donc ainsi représenté : Cherubini, Berton, Lesueur, Eler, Reicha.

Mais l'école ne donna en cette période que de très faibles résultats. On appela alors à sa tête (en 1822) Cherubini, qui avait fait partie de l'ancien Conservatoire, et qui s'attacha à faire renaître sa tradition florissante. Dès cette époque, le nombre des professeurs s'éleva à cinquante-huit, celui des élèves à trois cent dix-sept, et le crédit, qui était de 141.350 fr. s'éleva progressivement jusqu'à 158.000, chiffre atteint en 1842, époque de sa mort.

La direction de Cherubini donna une grande et bienfaisante impulsion à tous les services de l'école. Son grand talent, son caractère ferme et quelque peu autoritaire inspirèrent le respect et servirent à établir une discipline utile et solide.

Auber lui succède de 1842 à 1871. Sa direction fut paternelle, presque impersonnelle, mais l'impulsion de la régularité, de l'ordre, du devoir, étaient tellement dans les habitudes de tous, que ce fut une époque de tranquille prospérité pour le Conservatoire.

Les matières enseignées étaient : solfège, harmonie orale, étude du clavier, étude des rôles, chant, déclamation lyrique, piano et harpe, instruments à archet, instruments à vent, ensemble instrumental, harmonie, orgue, composition, déclamation dramatique.

Le règlement de 1850 édicte : « Il y a un pensionnat de dix élèves hommes spécialement destinés aux études lyriques.

« Un nombre égal de pensions, de 800 fr. chacune, est attribué aux élèves femmes.

« Huit pensions, de 800 fr. chacune, sont attribuées aux élèves des deux sexes qui suivent les classes de déclamation spéciale. »

Des examens semestriels, des concours, des exercices, étaient, comme aujourd'hui, la sanction des études. Bien qu'un décret de Napoléon, du 15 octobre 1812, décidât qu'il y aurait au Conservatoire un professeur de grammaire, d'histoire et de mythologie, et que la même idée eût été reprise en 1817 et en 1824, il n'y avait jamais eu jusque-là de cours véritable d'histoire de la littérature théâtrale ni de la musique. Cette lacune fut comblée en partie par l'arrêté du 22 décembre 1854, signé Achille Fould, qui créa « une classe d'histoire et de littérature au point de vue de l'art et du théâtre », dont le premier titulaire fut le célèbre Samson. Pour la musique, ce ne fut qu'en 1871 qu'Ambroise Thomas, à son avènement comme directeur, parvint à faire créer un « cours d'esthétique et d'histoire de la musique ».

Auber mourut pendant la guerre de 1870-1871. A. Thomas lui succéda, et fut un directeur très assidu et très dévoué. Il n'eut qu'à continuer les traditions fortement établies par ses prédécesseurs, en y apportant les améliorations imposées par les circonstances et par l'expérience. Il fut secondé par un homme de haute valeur, M. E. Rety, dont le jugement, le tact, la perspicacité, la droiture ont été au-dessus de tout éloge.

De nouveaux règlements furent élaborés en 1878, en 1894 et en 1896, qui modifiaient, non l'organisation générale du Conservatoire, mais seulement certains détails. C'est ainsi qu'on créa, par exemple, en 1894, une seconde classe d'opéra, une classe d'alto, etc.

C'est ainsi encore que les deux classes préparatoires de déclamation dramatique qui existaient furent supprimées, et que le nombre des classes de déclamation dramatique fut porté à six.

Le nombre maximum des élèves dans chaque classe fut aussi modifié, ainsi que le maximum de durée des études.

Beaucoup d'autres modifications jugées nécessaires intervinrent par ces décrets; on ne peut toutes les mentionner[2].

A. Thomas adopta avec un grand empressement provoqua même celles de ces mesures qui furent promulguées de son vivant.

A sa mort, en 1896, l'auteur de cet article fut nommé directeur du Conservatoire; il fit tous ses efforts, non seulement pour maintenir, mais encore pour élever le niveau des études, et pour améliorer

1. Pour tout ce qui concerne l'organisation du Conservatoire, ses programmes d'études, ses règlements, les arrêtés spéciaux le concernant, les projets de réorganisation, les décrets qui le régissent, et qu'il est impossible d'énumérer et de détailler ici, tellement ils sont nombreux et volumineux, la liste de ses lauréats, le programme de ses exercices, etc., voir le volume de C. Pierre, *Le Conservatoire de musique*.

2. Voir Constant Pierre, *loco cit.*

le fonctionnement de tous les services. A-t-il réussi dans la tâche qu'il s'était imposée? Ce n'est pas à lui qu'il appartient de se prononcer sur ce point. S'étant retiré volontairement en 1905, on nomma pour lui succéder Gabriel Fauré, auquel succéda M. Rabaud.

Les plus grands parmi les musiciens et les comédiens en tout genre ont toujours tenu à honneur de professer au Conservatoire de Paris. Pour donner une idée de la valeur de l'enseignement, il convient de citer, — depuis la fondation jusqu'à nos jours, — parmi les professeurs morts ou qui ont abandonné l'enseignement du Conservatoire[1], les noms suivants[2] : Gossec, Grétry, Méhul, Lesueur, Cherubini, Berton, Catel, Kreutzer, Rode, Tulou, Martini, Baillot, L. Adam, Boïeldieu, Piccinni, Garat, Monsigny, *Talma*, Halévy, Zimmermann, Habeneck, Reicha, Ponchard, *Provost*, Bordogni, Fétis, Lecouppey, Nourrit, *Samson*, Mme Damoreau, Panseron, Marmontel père, A. Savard, Batiste, H. Duvernoy, Bazin, Levasseur, Garcia, Duprez, Pasdeloup, Alard, Massart, *Mlle Mars*, H. Herz, Mme Farenc, Moreau-Sainti, A. Adam, Franchomme, V. Massé, H. Reber, *Regnier*, A. Thomas, Battaille, Faure, Chevillard, Dorus, Verroust, *Mlle A. Brohan*, G. Mathias, Sauzay, Labro, Delle Sedie, Bax, Roger, Obin, Couderc, Dancla, Mohr, *Bressant*, Mad. Viardot, Th. Dubois, Mme Massart, E. Boulanger, Massenet, Guiraud, Delevez, C. Franck, Maurin, Ismaël, Crosti, Jacquard, Rose, *Got, Delaunay*, Delibes, Delsart, *Worms, Maubant*, B. Godard, Warot, de Bériot, Fissot, Rabaud, Marsick, Pugno, Samuel Rousseau, Taskin, Turban, Taffanel, pour ne nommer que les plus célèbres.

### Les exercices publics.

Le principe des exercices publics d'élèves remonte très loin. Déjà, il en fut question dans un Mémoire en 1766, mais ce n'est que vingt ans plus tard, le 18 avril 1786, que le premier exercice fut donné à l'Ecole royale de chant et de déclamation. On y fit entendre l'opéra *Roland*, de Piccinni.

Le règlement de l'Ecole de musique de la garde nationale, fondée en juin 1792, prévoyait un exercice public annuel, et le règlement portant organisation du Conservatoire de musique (3 juillet 1796) instituait 6 exercices par an, lesquels devaient avoir lieu dans la grande salle du Conservatoire, en présence du Directoire, des Ministres et de l'Institut.

Des difficultés d'ordre différent mirent obstacle à la réalisation des prescriptions édictées, mais on entendit annuellement les élèves lauréats à la séance de distribution des prix, dont la première eut lieu avec un grand succès dans la salle de l'Odéon, le 24 octobre 1797.

Ce n'est qu'en 1800 (6 novembre) et en 1801 (13 janvier) que deux véritables exercices d'élèves purent avoir lieu. La *Décade philosophique* en rend compte en ces termes : « Un orchestre nombreux, composé tout entier de jeunes gens qui ont l'air de former une pension, exécute avec ensemble, précision et fermeté et met, ce qui est plus difficile, dans l'accompagnement, l'intelligence et les ménagements que ce genre exige... Ces exercices sont d'une grande utilité pour l'émulation et les progrès des élèves... »

Le budget du Conservatoire, qui supportait les dépenses occasionnées par ces exercices, ne put pas continuer à les imputer sur son crédit, après que sa dotation fut réduite, en l'an X, de 230.000 fr. à 100.000.

Ces concerts allaient forcément disparaître, lorsque les élèves, reconnaissant combien ils étaient utiles à leurs études, et soucieux d'en continuer l'exécution, se réunirent, fonderent la société des *Concerts français*, qui donna des concerts par abonnement, rue de la Victoire, dans le foyer de la salle du Théâtre Olympique.

La première séance eut lieu le 30 brumaire an X (21 novembre 1801). Mme Bonaparte et Mlle Beauharnais soutinrent cette tentative par leur souscription personnelle. Mais si le succès artistique fut vif, il n'en fut pas de même au point de vue financier. Les frais étaient à peine couverts. Les élèves obtinrent alors la jouissance de la salle du Conservatoire, avec l'autorisation de percevoir une rétribution pour subvenir aux frais.

Ce fut là, en quelque sorte, l'embryon de l'organisation de la Société des Concerts actuelle.

Douze concerts furent ainsi donnés du 21 novembre 1802 au 1er mai 1803. Les programmes se composaient presque toujours d'une symphonie de Haydn, d'une ouverture, d'airs de chant et souvent d'un chœur. On y exécuta même des productions d'élèves de composition du Conservatoire.

Des instrumentistes se faisaient entendre aussi dans ces concerts. Parmi eux, brillaient au premier rang Habeneck et Tulou. Le premier s'exerçait déjà dans la direction de l'orchestre, et préludait ainsi au rôle si important qu'il remplit plus tard comme fondateur et chef d'orchestre de la célèbre Société des Concerts.

Malgré que le résultat financier fût médiocre, ces concerts se poursuivirent plus ou moins régulièrement jusqu'à la chute de l'Empire, qui entraîna la suppression momentanée du Conservatoire, et en même temps la ruine des concerts.

« Ramenant systématiquement le Conservatoire aux proportions de l'école fondée sous Louis XVI, le gouvernement royal, par la dispersion de la majeure partie des élèves et des professeurs, empêcha, de fait, la continuation des exercices. Ce fut la fin d'une période unique, singulièrement active, prospère et particulièrement brillante[3]. »

Cet orchestre d'élèves fit entendre pour la première fois trois des symphonies de Beethoven, dont celle en *ut* mineur, ce qui provoqua l'appréciation suivante d'un critique du temps[4] : « Cet auteur souvent bizarre et baroque, étincelle quelquefois de beautés extraordinaires. Tantôt, il prend le vol majestueux de l'aigle, tantôt, il rampe dans des sentiers recailleux. Après avoir pénétré l'âme d'une douce mélancolie, il la déchire aussitôt par un amas d'accords barbares. Il me semble voir renfermer ensemble des colombes et des crocodiles. »

La critique a fait bien du chemin depuis! Mais on sent pourtant que ces œuvres ne peuvent laisser les auditeurs indifférents.

Sous la Restauration, les exercices furent peu nombreux, très espacés et peu brillants.

Après la nomination de Cherubini, le gouvernement voulut « restituer à l'Ecole royale de musique

1. On conçoit facilement qu'il ne puisse être question ici des professeurs en exercice.

2. Les noms en italiques appartiennent à la déclamation dramatique. Ces noms sont mis dans l'ordre — ou à très peu de chose près — de leur entrée en fonctions.

3. C. Pierre, *Le Conservatoire National*.

4. *Les Tablettes de Polymnie*.

la réputation que cette même Ecole avait acquise sous la dénomination de Conservatoire, par les exercices publics où les symphonies des HAYDN et des MOZART étaient exécutées d'une manière distinguée, où le chant, les solos d'instruments et la déclamation spéciale avaient participé à la perfection desdits exercices ». Il porta donc de six à douze le nombre des séances annuelles. Les places étaient payantes, et chaque exécutant recevait un jeton de présence.

Six exercices furent donnés sous ce régime en 1823 et trois en 1824. Les recettes se montrèrent insuffisantes à couvrir les frais, et à partir d'un dernier concert qui eut lieu en 1825, il ne fut plus question d'exercices d'élèves.

Quelques essais furent pourtant tentés de 1828 à 1834, époque à laquelle CHERUBINI, très désireux de rétablir les exercices dans des conditions artistiques favorables au développement du talent des élèves, sollicita du gouvernement l'autorisation de faire un essai le 27 mai, avec la *Fête du village voisin* et un fragment de grand opéra. Cet essai ne se renouvela que cinq ans après, en 1839 et en 1840, encore fut-ce à huis-clos.

Ce n'est qu'en 1841 qu'on rétablit définitivement les exercices d'élèves. Il devait y avoir tous les mois, à huis-clos, des exercices lyriques et dramatiques dans la salle du Conservatoire, exercices considérés comme travail d'école. En outre, de grands concerts publics devaient avoir lieu de janvier à avril. Tout se passa comme le prescrivait le règlement; le public vint aux grands concerts par invitations; il n'y avait plus rien d'une spéculation; le seul et unique but était d'intéresser, d'instruire les élèves, d'exciter en eux une noble et salutaire émulation, de montrer et de donner des exemples des résultats de leurs efforts et de leurs travaux.

De 1841 à 1862, les exercices conservèrent ce caractère et se succédèrent régulièrement. Les programmes se composaient presque exclusivement d'ouvrages lyriques ou dramatiques, donnés en entier ou par fragments. Parmi les ouvrages lyriques on relève : le *Comte Ory*; la *Pie voleuse*; *Orphée*; les *Noces de Figaro*; le *Maître de chapelle*; le *Barbier*; *Moïse*; l'*Irato*; *Marie*; *Don Juan*; *Armide*; *Œdipe à Colone*; le *Petit Chaperon rouge*; le *Calife de Bagdad*; *Jean de Paris*; les *Voitures versées*; *Fidelio*; *Zémire et Azor*; le *Tableau parlant*; *Joconde*; *Joseph*; l'*Eclair*; les *Noces de Jeannette*, etc.

Parmi les ouvrages dramatiques : l'*Epreuve*; le *Jeu de l'amour et du hasard*; le *Distrait*; le *Légataire universel*; les *Folies Amoureuses*; le *Barbier de Séville*; le *Mariage de Figaro*; le *Dépit amoureux*; les *Précieuses ridicules*; *Don Juan*; *Tartuffe*; *Iphigénie en Aulide*; *Andromaque*; *Mahomet*; les *Enfants d'Edouard*; les *Horaces*; *Britannicus*, etc.[1].

« Ces représentations[2] cessèrent en 1863. Elles occasionnaient des dépenses pour location de costumes, de perruques, d'accessoires, indemnité aux machinistes, gardes, artistes adjoints et frais de copie de musique, achat de partitions, éclairage, etc. Les répétitions, assez nombreuses, n'étaient pas sans apporter quelque dérangement dans les études fondamentales; des questions d'amour-propre, des rivalités s'élevaient entre les élèves chargés des premiers rôles et ceux auxquels on confiait les emplois secondaires ou qui étaient réduits au rôle obscur de choristes. Ces divers inconvénients contribuèrent, autant que leur peu d'utilité en général[3], à la suppression des exercices.

« Ils ne furent rétablis que dix ans plus tard, en 1874, après la création de la classe d'orchestre. Les exercices devinrent annuels et on leur restitua leur caractère primitif. Ce sont maintenant des concerts comportant des œuvres d'ensemble pour orchestre et chœurs, seuls ou associés, des solos de piano ou de violon, des morceaux de musique de chambre, des airs et scènes d'opéras ou des fragments d'oratorios, d'œuvres sacrées, etc. De grands oratorios, tels que *le Messie*, *Elie* et *la Création*, furent intégralement exécutés. Par suite de circonstances diverses, les exercices de 1882 et de 1886 n'eurent pas lieu, puis la série en fut interrompue de 1889 à 1896, le professeur de la classe d'orchestre ayant dû résigner ses fonctions pour raison de maladie. On les reprit en 1897, sous la direction de M. Théodore DUBOIS, et depuis, ils ont été régulièrement donnés, non sans un très réel succès. »

Pour avoir une idée de l'esprit qui présida à la confection des programmes de ces exercices aux diverses époques auxquelles ils eurent lieu, il convient d'en mettre quelques-uns sous les yeux du lecteur :

An IX, 23 nivôse (13 janvier 1801). *2e exercice.*

1. *Concerto pour le piano-forte*, STEIBELT : KALKBRENNER. — 2. *Concerto pour le cor*, PUNTO : DAUPRAT. — 3. Trio, MENGOZZI : Mlle RIBON, MM. MONTLAUR, ROLAND. — 4. *Litanies*, DURANTE (soli et chœurs).

(*Décade philosophique*, t. XXVIII.)

An X, 20 pluviôse (9 février 1802). *5e concert.*

1. *Symphonie dite de la Reine*, HAYDN. — 2. Air de *Montano et Stéphanie*, BERTON : Mlle PELET. — 3. *Concerto pour la clarinette*, DACOSTA : l'auteur. — 4. *Ouverture d'Elisa ou le voyage au Mont Saint-Bernard*, CHERUBINI. — 5. Air : Mlle PÉREAUT. — 6. *Symphonie concertante pour violon et basse* : HABENECK et GUÉRIN.

(*Journal des Arts, Sciences*, etc.; n° 185 du 25 pluviôse an X, p. 256.)

An XI, 1er ventôse (5 mars 1803). *7e exercice.*

1. *Symphonie*, HAYDN. — 2. *Sonate pour la harpe*, NADERMAN : FOIGNET. — 3. *Alceste*, GLUCK (Air) : Mlle LECHESNE. — 4. *Noce di Figaro*, MOZART (duo) : Mlle RENAUD, M. ROLAND. — 5. *Concerto pour le violon*, HUGOT. — 6. *Ouverture de Semiramis*, CATEL. — 7. *Concerto pour le violon*, MARÉCHAL. — Orchestre sous la direction d'HABENECK.

(*Correspondance des professeurs*, etc., n° 15 du 4 ventôse, an XI.)

1807, 10 mai. *1re exercice.*

1. *Symphonie*, BEETHOVEN. — 2. Air, MOZART : Mlle GORIA. — 3. *Messe des morts*, GOSSEC (trio) : Mlle HIMM, MM. NOURRIT, AUBRY. — 4. Concerto pour la clarinette, DACOSTA : l'auteur. — 5. Air, NICOLINI : Mlle GORIA. — Concerto pour le violon, AUBER : MAZAS. — *Litanies*, DURANTE.

(*Moniteur*, p. 508; *Journal de Paris*; *Décade philosophique*.)

1811, 5 mai. *10e exercice.*

1. *Symphonie en mi♭*, BEETHOVEN. — 2. *Lina*, DALAY-

1. Pour plus de détails voir l'article d'A. VERNAELDE : *La Société des Concerts du Conservatoire et les grandes associations symphoniques.*

2. Les deux paragraphes suivants sont empruntés textuellement au volume de Constant PIERRE.

3. Il convient de laisser à Constant PIERRE la responsabilité de cette appréciation.

BAC (duo) : BIGAULT et LECOMTE. — 3. *Concerto pour le piano*, DUSSEK : LAMBERT. — 4. *L'Auberge de Bagnères*, CATEL (trio) : Mlle CALLANT, MM. PONCHARD, LEVASSEUR. — 5. *Ouverture d'Adrien*, MÉHUL. — 6. *Serment d'Athalie*, GOSSEC (chœur). — 7. Fragment de symphonie, HAYDN.

(*Courrier des spectacles*, 4 et 7 mai; *Journal de Paris*; *Tablettes de Polymnie*.)

1814, 28 juillet.

1. *Symphonie*, MOZART. — 2. Air, WEIGL : Mlle ALBERT. — 3. *Concerto pour violon*, VIOTTI : J. HABENECK. — 4. Duo, MOZART : Mlle ALBERT, M. PONCHARD aîné. — 5. *Ouverture de Prométhée*, BEETHOVEN. — 6. Air, MOZART : Mlle ALBERT. — 7. *Les Deux Journées*, CHERUBINI (final du 1er acte) : MM. PONCHARD aîné, PONCHARD jeune, LOUVET et LEVASSEUR. — 8. Fragment de symphonie, HAYDN.

1823, 16 mars. (3e *exercice*.

1. *Symphonie* (*sol min.*), MOZART. — 2. *Emma*, AUBER (trio) : Mlles FRÉMONT, MELRO et M. PRÉVOT. — 3. *Symphonie concertante pour deux cors*, LINDPAINTNER : JACQUIN et MEIFRED. — 4. *Armide*, GLUCK : 1o Sommeil de Renaud : LAFOND, 2e chœur à 4 voix : Mlle LEBRUN, MM. THIAN, BROCARD et SERDA. — 5. *Rondo pour piano* (à 4 mains), CZERNY : ALKAN (8 ans) et DÉJAZET. — 6. *Ouverture du Jeune Henry*, MÉHUL. — 7. Air, ROSSINI : Mlle COLOMBELLE. — 8. *Concerto de violon*, KREUTZER : TOLBECQUE, 2e. — 9. Fragment d'une symphonie, HAYDN.

1841, 6 novembre. (Petite Salle.)

1. *Le Maître de Chapelle*, PAER : Barnabé, CHAPELLE; Benedetto, GIRAUD; Ortrude, Mlle ROUVROY. — 2. *Le Légataire Universel*, REGNARD : Géronte, SENÈS; Eraste, PONCHARD; Crispin, BELLEVAUT; Clistorel, Mlle Bertin; Scrupule, FLEURET; Gaspard, BERT; un laquais de Géronte, GOT; un laquais de M. Argante, PÉPIN; Mme Argante, CHAPUIS; Isabelle, VOLET; Lisette, PATUREL.

1817, 6 juin.

1. *Les Enfants d'Edouard*, Casimir Delavigne : Edouard V, Mlle Lévy; le duc d'York, Mlle FAVART; Glocester, GIBEAU; Tyrrel, L. Beauvallet fils : Elisabeth, Mlle Crosnier. — 2. *Le Siège de Corinthe*, ROSSINI : Mahomet, EVRARD; Cléomène, GUEYMARD; Pamyra, Mlle POINSOT; Néoclès, BARROT; Hiéros, BALANQUÉ; Ismène, Mlle DECROIX. — Orchestre dirigé par HABENECK.

1836, 29 avril.

*Orphée*, GLUCK : Orphée, Mlle DE LAPOMMERAYE; Eurydice, Mlle DEBAY; l'Amour, Mlle DUPUY. — Orchestre dirigé par PASDELOUP.

1858, 17 juin.

1. *Ouverture d'Egmont*, BEETHOVEN. — 2. *Britannicus*, Racine (1er acte) : Britannicus, FASSIER; Burrhus, REMY; Narcisse, AVISSE; Agrippine, Mlle MÉARELI; Albine, Mlle Montagne. — 3. *Ouverture de la Flûte Enchantée*, MOZART. — 4. *Don Juan ou le Festin de Pierre*, Molière (2e acte) : Don Juan, FINSTERWALD; Sganarelle, LEMESNIL; Pierrot, E. Provost fils; La Ramée, AVISSE; Charlotte, Mlle Cellier; Mathurine, Mlle Dambricourt; — 5. *Deuxième concerto pour le violon*, ALARD : SARASATE (1er prix de 1857). — 6. *Les Héritiers*, Alex. Duval : Antoine Kerlebon, LÉAUTAUD; Jacques Kerlebon, GODFRIN; Henri, FASSIER; Duperron, E. Provost fils; Jules, AVISSE; Alain, LEMESNIL; Mme Kerlebon, Mlle Bouchené; Sophie, Mlle BRÉMOND. — Orchestre dirigé par PASDELOUP.

1875, 25 avril.

1. *Symphonie en ré maj.* BEETHOVEN. — 2. *Armide*, GLUCK : Air, CAISSO; Chœur. — *Oberon*, WEBER (final du 1er acte) : *a.* Air : Mlle BILBAUT VAUCHELET; *b.* Duo : Mlles BILBAUT VAUCHELET et BELGIRARD; *c.* Marche finale (solo et chœurs). — 4. *Trio en ut min.* MENDELSSOHN (andte et finale) : CHABEAUX, LEFORT et CROS SAINT-ANGE. — 5. *Les Noces de Figaro*, MOZART (air) : Mlle BELGIRARD. — 6. *Romance en fa*, pour le violon, BEETHOVEN : Mlle POMMEREUL. — 7. *Joseph*, MEHUL (entr'acte et prière). — 8. *Le Siège de Corinthe*, ROSSINI (scène et chœur) : solo, COUTURIER.

1881, 1er mai.

1. *Symphonie en la maj.* MENDELSSOHN. — 2. *La Flûte enchantée*, MOZART (air) : Mlle JACOB. — 3. *Iphigénie en Tauride*, GLUCK (fragment du 2e acte : DETHURENS et BOLLY. — *La Fiancée du Roi de Garbe*, AUBER (chœur des Pages). — 5. *Variations concertantes pour piano et violoncelle*, op. 17. MENDELSSOHN : Mlle TALFUMIER, M. PAPIN. — 6. *Trio en sol* (op. 4), *pour instruments à cordes*, BEETHOVEN (fragments) : Mlle HARKNESS, MM. CAREMBAT et PAPIN. — 7. *Fernand Cortez*, SPONTINI (scène de la Révolte) : LAMARCHE. — 8. *Les Noces de Figaro*, MOZART (air) : Mlle MANSOUR. — 9. *Le Siège de Corinthe*, ROSSINI (finale du 2e acte) : Mlle FINCKEN; MM. BOLLY et VERNOUILLET.

1900, 10 mai.

1. *Ouverture de Timoléon*, MÉHUL. — 2. *Cantate pour tous les temps* (fragments). J. S. BACH : soli : Mlles MELLOT, DEMOUGEOT et CORTEZ, MM. ROUSSOULIÈRE et BAER : *a.* Symphonie; *b.* chœur; *c.* air de soprano; *d.* récit, quatuor et chœur; *e.* récit, trio et chœur; *f.* air de ténor; *g.* quatuor et chœur final. — 3. *Symphonie en la min.* MENDELSSOHN (scherzo et adagio). — 4. Chœurs sans accompagnement : *a. Crucifixus*, LOTTI; *b. Ferme tes yeux*, SCHUMANN : solo, Mlle HUCHET. — 5. *a. Quatuor en mi♭*, BEETHOVEN (andte) : piano, Mlle DEMARNE; violon, Mlle LAVAL; alto, BAILLY; violoncelle, RICHET; *b. Quatuor en mi♭*, SCHUMANN (scherzo) : piano, Mlle BLANCARD; violon, SCHNEIDER; alto, MARCHET; violoncelle, FOURNIER. — 6. *Iphigénie en Aulide*, GLUCK (fragments du 1er acte) : Agamemnon, RIDER; Calchas, BOYER : *a.* ouverture; *b.* air d'Agamemnon; *c.* chœur et récit de Calchas; *d.* récit et air d'Agamemnon; *e.* récits et air de Calchas; *f.* chœur. — 7. *Mors et Vita*. Ch. GOUNOD.

1905, 11 mai.

1. *Ouverture, Scherzo* et *Finale* (op. 52), R. SCHUMANN. — 2. *Magnificat* pour soli, chœurs, orgue et orchestre (1723), J.-S. BACH : *a. Magnificat*, chœur à cinq voix; *b. Et exultavit*, air de mezzo-soprano; Mlle LAMARE; *c. Quia respexit*, air de soprano : Mlle MANCINI; *Hautbois d'amour* : M. HENRI; *d. Omnes generationes*, chœur à cinq voix; *e. Quia fecit*, air de basse : M. CAZAUX : *f. Et misericordia*, duo de contralto et ténor : Mlle LAPEYRETTE, M. LUCAZEAU; *g. Fecit potentiam*, chœur à cinq voix; *h. Deposuit potentes*, air de ténor : M. LUCAZEAU; *i. Esurientes implevit*, air de contralto : Mlle LAPEYRETTE : *Flûtes* : MM. GRISARD, JOFFROY; *j. Suscepit Israël*, chœur à trois voix de femmes; *k. Sicut locutus est*, fugue à cinq voix; *l. Gloria Patri*, chœur à cinq voix; *Orgue* : Mlle N. BOULANGER. — *Trompette* : M. GODEREET; 3. *a. Pièces en concert* (La Livri, L'Agaçante, L'Indiscrète), J.-Ph. RAMEAU : piano, Mlle Marcelle WEISS; flûte, M. JOFFROY; violoncelle, M. Louis ROSOOR; *b. Final du Trio en sol mineur*, R. SCHUMANN : piano, Mme Antoinette LAMY; violon, M. SAURY; violoncelle,

M. Doucet. — 4. *Chasse fantastique*, Ernest Guiraud. — 5. *Trois Chœurs* à quatre voix mixtes sans accompagnement (1570), Guillaume Costeley : *a*. Je voy des glissantes eaux ; *b*. Allons au vert bocage ; *c*. Lautrier priay de danser. — 6. *Fantaisie* pour piano, chœur et orchestre, L. van Beethoven : piano, M. Amour ; soli, Mlles Ennerie, Mancini et Lamare ; MM. Francell, Corpait et Pérol.

## L'ENSEIGNEMENT MUSICAL (ACTUEL) EN FRANCE

### Conservatoire national.

La première place revient de droit au Conservatoire national de Paris.

Voici les grandes lignes de son organisation actuelle.

Il n'y a que des élèves externes. L'enseignement se divise en neuf sections : 1° solfège et théorie musicale ; 2° harmonie, orgue, contrepoint et fugue, composition ; 3° chant, déclamation lyrique ; 4° piano, harpe ; 5° instruments à archet ; 6° instruments à vent ; 7° classes d'ensemble ; 8° lecture à haute voix, diction et déclamation dramatique ; 9° histoire générale de la musique ; histoire et littérature dramatique.

Le Conservatoire est placé sous l'autorité d'un directeur, qui règle tous les travaux et préside tous les comités.

Le corps enseignant se compose de professeurs titulaires, de chargés de cours, d'accompagnateurs chargés de l'étude des rôles.

Un conseil supérieur d'enseignement donne son avis sur toutes les questions qui lui sont soumises par le ministre ou par le directeur.

On n'est admis *élève* que par voie d'examen pour certaines classes et de concours pour d'autres.

Un minimum et un maximum d'âge sont fixés pour l'admission.

Sont fixés aussi le nombre maximum des élèves dans les différentes classes et le maximum de durée des études.

Les aspirants de nationalité étrangère sont admis, mais leur nombre est limité dans chaque classe. Ils jouissent des mêmes avantages que les Français.

Il y a un jury d'admission pour chaque section d'enseignement.

Les épreuves à subir sont déterminées par un règlement.

Tout élève admis dans une classe de *chant* ou de *déclamation* doit signer, avant son entrée, un engagement qui l'astreint à certaines obligations envers l'Etat.

Le directeur répartit les élèves admis par les jurys, et place les élèves de chant dans les classes d'opéra et d'opéra-comique.

Des *auditeurs* en nombre limité peuvent être admis à assister aux classes.

Douze pensions de 1.200 à 1.800 fr. peuvent être attribuées aux meilleurs élèves des classes de *chant*, et dix pensions de 600 fr. à ceux de *déclamation dramatique*.

Il y a un comité d'examen pour chaque section de l'enseignement.

Il y a deux examens semestriels : l'un au mois de janvier, l'autre au mois de juin.

A chaque examen, le comité se prononce sur le maintien ou le renvoi des élèves et donne à chacun une note d'examen.

Il y a des concours annuels pour les prix.

Les concours de *fugue*, de *contrepoint* et d'*harmonie* se font en loge. Les concours de *solfège*, d'*accompagnement au piano*, d'*orgue*, des *classes préparatoires de piano* et de *violon* ont lieu à huis-clos.

Ceux de *chant*, d'*opéra*, d'*opéra-comique*, de *piano*, de *harpe*, de *violon*, d'*alto*, de *violoncelle*, de *contrebasse*, d'*instruments à vent* et de *déclamation dramatique* se font en séance publique.

Les sujets de concours sont déterminés, chaque année, par les comités d'examen.

Les élèves de nationalité étrangère ne peuvent concourir que dans leur deuxième année d'études.

Les récompenses consistent en médailles pour les classes préparatoires, en prix et accessits pour les classes supérieures.

L'enseignement du Conservatoire est gratuit.

En principe, il est individuel. Exception est faite pour les classes d'ensemble vocal, d'orchestre, d'histoire de la musique et d'histoire de la littérature dramatique. Dans les classes de solfège, il est individuel pour la lecture, collectif pour la dictée et la théorie.

Chaque classe se compose de dix ou douze élèves, excepté celles de solfège des chanteurs, d'ensemble vocal, d'ensemble instrumental, d'orchestre, d'histoire de la musique, d'histoire de la littérature dramatique, de maintien et d'escrime, où le nombre est indéterminé.

Chaque élève reçoit dans sa classe (sauf les exceptions signalées ci-dessus) un enseignement particulier, et profite en même temps de la leçon donnée à ses condisciples. Le résultat de ce système a toujours donné jusqu'ici d'excellents résultats.

La liberté la plus entière est laissée aux professeurs pour le choix et l'emploi des méthodes qu'il leur convient d'adopter. En cela, l'autorité n'intervient pas. Elle constate les résultats et fait des observations s'il y a lieu.

Le Conservatoire de Paris a toujours eu à se féliciter de ce régime de liberté, qui laisse à chaque professeur une large initiative et entretient ainsi une grande et bienfaisante émulation entre les diverses classes d'enseignement similaire.

L'enseignement du solfège comprend la dictée, la théorie et la lecture à changements de clefs. Il y a des classes distinctes pour les instrumentistes et pour les chanteurs.

L'enseignement de l'harmonie comprend la théorie des accords, la réalisation à plusieurs parties de basses et de chants donnés de diverses natures et de différents styles. Cet enseignement est poussé très loin. Le style imitatif, contrepointé, concertant, y est l'objet d'une étude spéciale, et fait de l'harmonie ainsi enseignée une sorte de contrepoint moderne du plus haut intérêt.

Dans les classes de composition, l'enseignement comprend le contrepoint rigoureux sous toutes ses formes[1], la fugue, la composition proprement dite, vocale et instrumentale, symphonique et dramatique, l'esthétique, l'analyse raisonnée des chefs-d'œuvre, l'instrumentation. C'est dans ces classes qu'on prépare les élèves pour le concours du Grand Prix de Rome.

L'enseignement de l'orgue porte sur l'accompagnement du plain-chant liturgique, l'improvisation

1. L'enseignement du contrepoint est actuellement séparé de celui de la fugue, et a été confié à deux professeurs spéciaux.

d'une fugue et d'un morceau moderne sur des sujets donnés, et l'exécution de pièces des grands maîtres de l'orgue.

L'accompagnement au piano comprend l'accompagnement de la basse chiffrée, l'accompagnement improvisé d'une mélodie donnée, la transposition, la lecture au piano, la réduction improvisée de la partition d'orchestre.

L'enseignement du chant a pour objet l'émission et la pose de la voix, la vocalisation et l'étude des airs de tous les styles des meilleurs maîtres.

L'enseignement de la déclamation lyrique et de la déclamation dramatique comprend l'étude en scène des œuvres ou de fragments d'œuvres les plus célèbres du répertoire classique et moderne.

L'enseignement dans les classes instrumentales comprend la partie technique et l'étude des belles œuvres classiques et modernes spéciales à chaque instrument. La lecture y est aussi l'objet de soins incessants et vigilants.

Une classe d'ensemble vocal existe pour tous les élèves chanteurs. Elle a pour objet l'étude des chœurs, et prend part à l'exercice on aux exercices publics que le Conservatoire donne chaque année.

Une classe d'orchestre réunit les meilleurs élèves des classes instrumentales. On y étudie les œuvres symphoniques du répertoire classique sous la direction d'un maître éminent et expérimenté, qui fait en même temps de chaque œuvre étudiée un commentaire analytique et historique. Cette classe constitue ainsi une sorte d'annexe au Cours d'histoire de la musique.

Les meilleurs travaux des élèves des classes de composition, choisis par un comité, sont essayés à cette classe, et l'auteur est invité à diriger lui-même son œuvre. Les élèves retirent ainsi de ces séances un haut enseignement esthétique et pratique. C'est la meilleure leçon de composition et d'orchestration qu'ils puissent recevoir.

Trois classes d'ensemble instrumental réunissent tous les lauréats des classes d'instruments. Le magnifique répertoire de musique de chambre y est étudié avec un soin méticuleux, et aide puissamment au développement du goût et du style.

Un cours d'histoire de la musique, obligatoire pour les élèves d'harmonie et de composition, et un cours d'histoire de la littérature dramatique, obligatoire pour les élèves de déclamation, sont aussi accessibles au public sur le vu de cartes délivrées par l'Administration. Ces cours, très bien faits, complètent heureusement l'éducation des élèves.

Enfin, deux classes de maintien et une d'escrime sont instituées pour les élèves qui se destinent au théâtre.

En tout, on compte plus de 80 professeurs, chargés de cours, accompagnateurs, pour donner l'enseignement à près de 800 élèves.

La sanction des études est dans les examens et concours. Les examens (janvier et juin) ont pour objet de constater l'état des études et les progrès des élèves; en outre, celui de juin fixe le choix des élèves qui doivent prendre part aux concours de fin d'année.

Les épreuves imposées lors de ces examens et concours sont conformes au programme d'études indiquées pour chaque spécialité de l'enseignement. Pour les classes instrumentales, on ajoute un morceau de lecture à vue ou morceau d'exécution.

Pour les examens d'harmonie, de contrepoint, de fugue, les élèves sont enfermés en loge pendant quatre ou huit heures, et pour les concours pendant dix-huit heures.

Il y a des examens de composition, mais il n'y a de concours que celui institué pour l'obtention du Grand Prix de Rome, auquel peuvent prendre part, du reste, de jeunes artistes étrangers au Conservatoire.

Tous les morceaux et scènes imposés pour les concours sont choisis un mois à l'avance par un comité. Les textes imposés pour les concours de solfège, d'harmonie, de contrepoint, de fugue, d'orgue, d'accompagnement, sont donnés par la direction. Les comités d'examen et les jurys de concours sont nommés par le ministre des Beaux-Arts et fonctionnent sous la présidence du directeur.

Les concours ont lieu, pour chaque spécialité, entre les élèves désignés par les comités d'examen. Les récompenses sont très recherchées, et quelques-unes d'entre elles entraînent des faveurs spéciales à l'égard de leurs titulaires, notamment celles qui procurent de droit à ceux-ci des engagements dans les théâtres subventionnés.

Tel est, dans ses grandes lignes, le fonctionnement de l'enseignement donné au Conservatoire de Paris.

### Succursales. — Écoles nationales.

En 1826, des succursales du Conservatoire furent instituées à Lille et à Toulouse; en 1841, à Marseille et à Metz; à Dijon en 1845; à Nantes en 1846; à Lyon en 1874 et à Avignon en 1884.

Depuis 1884, de nouvelles succursales et des Écoles nationales ont été créés. Les unes et les autres sont aujourd'hui au nombre de 40.

En outre de la principale subvention donnée par la municipalité, toutes ces Écoles reçoivent un subside du gouvernement, quelques-unes du département. Elles sont visitées chaque année par un inspecteur du ministère des Beaux-Arts, chargé de constater l'état des études et d'en faire un rapport au ministre. Elles ne dépendent pas du Conservatoire, et ressortissent directement au ministère des Beaux-Arts.

L'enseignement, gratuit, est modelé sur celui du Conservatoire de Paris, autant que le permettent les usages locaux, la quantité et la qualité des élèves, celles mêmes des professeurs, et diverses considérations inutiles à énumérer[1].

En 1884, quelques maîtrises furent assimilées aux Écoles nationales et reçurent une subvention de l'État, laquelle fut supprimée récemment.

Les résultats dans les Écoles des départements sont, pour la plupart, satisfaisants, mais accusent un niveau sensiblement inférieur à celui du Conservatoire de Paris, où quelques-uns des meilleurs élèves seulement parviennent à ensuite se faire admettre.

En somme, il en est de la musique en France comme des autres arts : Paris absorbe tout, et malgré les efforts faits en vue de la décentralisation, celle-ci n'existe réellement pas à l'égal de ce qu'on voit par exemple en Allemagne, en Italie, et même en Belgique. Il est permis de le regretter[2].

1. Voir, dans la présente *Encyclopédie*, l'article *Les Conservatoires*, par M. Maubau.

2. Voir la liste alphabétique des succursales et Écoles nationales dans l'article *Les Conservatoires* de M. Maubau.

### Écoles libres et diverses.

Paris possède, en dehors du Conservatoire national, quelques Ecoles libres d'un haut intérêt, qui méritent une mention toute spéciale. Les plus importantes sont : l'*Ecole de musique classique* fondée par NIEDERMEYER, sous le titre de : *Ecole de musique religieuse,* dirigée il y a quelques années avec une grande autorité par M. LEFÈVRE, et actuellement par Mme LEFÈVRE-HEURTEL, la *Schola Cantorum* fondée par M. V. D'INDY et dirigée par lui, enfin l'*Ecole normale de musique* que dirige M. A. MANGEOT.

L'*Ecole de musique classique* a donné souvent de brillants résultats. Elle peut citer avec fierté parmi ses anciens élèves les plus distingués les noms de Gabriel FAURÉ, A. PÉAILHOU, MESSAGER, A. GEORGES, le regretté BOELLMANN, etc. L'extrait suivant de ses statuts indique clairement son but, son programme, son fonctionnement.

« L'Ecole de musique classique, qui célébrait récemment son cinquantième anniversaire, a été fondée en 1853 par Louis NIEDERMEYER. C'est une école libre, et la Direction reste absolument maîtresse de son administration, des prix de pension, du programme des cours, qui peuvent, selon les circonstances et les nécessités, être réformés, améliorés, agrandis.

« Dès sa fondation et sans discontinuité, M. le ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts a bien voulu accorder à cet établissement son puissant appui. Depuis 1853 (décret du 28 novembre), 36 parts de bourse de 500 francs ont été instituées en faveur de l'Ecole et sont accordées à des élèves désignés par le ministre. Par un arrêté en date du 1er juillet 1854, le ministre a fondé trois premiers prix pour la composition musicale, l'orgue, l'accompagnement du plain-chant. Un nouvel arrêté, en date du 14 avril 1857, a de plus décidé que des diplômes de maître de chapelle et d'organiste seraient accordés, après examen, aux élèves qui auraient achevé leurs études. Les conseils généraux et municipaux de plusieurs départements accordent également des subventions pour le payement d'une partie de la pension.

« L'Ecole a pour but de former, par l'étude des chefs-d'œuvre classiques des grands maîtres du XVIe au XIXe siècle, des compositeurs, des organistes, des maîtres de chapelle et des pianistes qui unissent à une profonde connaissance de leur art toutes les qualités qu'une bonne éducation littéraire et morale peut seule offrir. Elle a principalement la légitime ambition de donner à ses élèves une instruction solide dans toutes les branches de leur art; de leur faire faire leurs « humanités musicales », afin que, suivant leurs aptitudes spéciales, ils puissent ensuite devenir des compositeurs, des organistes, des pianistes, des professeurs expérimentés.

« Par l'étude du plain-chant et de l'orgue, l'Ecole permet aux élèves de trouver facilement des places d'organistes ou de maîtres de chapelle dans les églises de tous les cultes, et leur procure ainsi des émoluments fixes; n'étant plus entravés par la recherche de moyens d'existence, ils peuvent alors, lorsqu'ils sont bien doués, s'adonner librement à la composition.

« *L'enseignement musical* comprend : le solfège, le chant, la musique d'ensemble, le plain-chant écrit et accompagné, le piano, l'orgue, l'harmonie, le contrepoint, la fugue, la composition musicale, l'harmonie pratique, l'accompagnement de la partition, l'improvisation, l'histoire de la musique.

« *L'enseignement général,* donné par des professeurs de l'Uuiversité, comprend la langue et la littérature françaises, l'histoire et la géographie, les éléments des sciences et du latin. Les étrangers peuvent recevoir des leçons de français particulières.

« L'Ecole est avant tout un internat, où les élèves bien doués, par cela seul qu'ils vivent dans un milieu musical unique, voient leurs facultés se développer bien plus rapidement que partout ailleurs[1]. »

*La Schola Cantorum,* fondée par M. V. D'INDY, a pour principe d'accueillir et d'encourager tous les jeunes gens qui, par leurs dispositions naturelles, paraissent appelés à suivre la carrière artistique. L'*Ecole normale de musique* poursuit un but analogue[2].

*
* *

On verra plus loin l'importance donnée à l'enseignement supérieur de la musique dans les Universités allemandes. En France, il n'a longtemps existé que des chaires pour « l'Histoire de l'*Art* », et, par là, on a toujours entendu les Arts *plastiques*. La musique n'avait pas de place distincte. Si elle figurait, exceptionnellement, dans certains programmes de cours, c'était à propos d'une étude d'acoustique, ou de physiologie, ou de psychologie, ou de littérature; ou bien c'était encore par une extension toute fortuite que le professeur donnait au mot « Art ». S'il était musicien, il interprétait le mot dans un sens très large et il parlait de musique, mais rien ne l'y obligeait. A la direction de l'enseignement supérieur, on ne reconnaissait pas d'existence légale à la musique.

Cependant, un essai avait été tenté et un arrêté ministériel de 1904 nommait M. Jules COMBARIEU, docteur ès lettres, « chargé de cours d'histoire de la musique au Collège de France, pour cinq ans, à titre d'*essai* ». Ce cours, très remarquable, inspira, sans doute, aux autorités, l'idée de donner de l'extension à cette tentative et de poursuivre l'organisation de l'enseignement supérieur de la musique dans les Universités. Toutefois, actuellement, l'Histoire de la musique n'est l'objet de cours spéciaux que dans deux Universités, celles de Paris et de Strasbourg.

En revanche, l'enseignement du solfège et du chant choral est organisé dans les lycées, dans les écoles communales de la Ville de Paris et dans les écoles normales d'instituteurs et d'institutrices.

Cet enseignement donne des résultats appréciables qu'on ne saurait trop encourager, mais il est très élémentaire.

Faut-il rattacher à l'enseignement les nombreuses sociétés d'orphéons, de musiques d'harmonie, de fanfares répandues sur le territoire français? Certes ces sociétés font des efforts, mais bien peu atteignent un certain niveau artistique. Le solfège et la lecture devraient être le but de leurs études. Il en est rarement ainsi. On se contente trop souvent de chanter ou de jouer plus ou moins bien des morceaux laborieusement sérinés par le chef. Cependant, il y a là une mine féconde à exploiter. Il est à souhaiter que des efforts sérieux soient faits dans ce sens[3].

1. Voir l'article *Ecole Niedermeyer.*

2. Voir les articles *Schola Cantorum* et *Ecole normale de musique.*

3. Voir plus loin l'article de M. RADIGUER sur les *Orphéons.*

## L'ENSEIGNEMENT MUSICAL A L'ÉTRANGER[1]

### Allemagne. — Autriche.

Sur vingt Universités que compte l'Allemagne, seize ont à leurs programmes un enseignement de la musique, et les candidats au doctorat philosophique peuvent choisir la science de la musique comme branche principale[2]. Rien de semblable n'existe en France. Cela tient à ce qu'en Allemagne la musique est une fonction vitale de la société et qu'elle est enseignée dans les écoles de toute espèce. Les Allemands aiment la musique; ils la comprennent; elle est pour eux comme un organisme vivant dont ils saisissent facilement la complexité. En lui faisant une place dans ses programmes, l'Université allemande donne satisfaction à des aptitudes et à des besoins réels. De sorte qu'une excellente confraternité existe généralement entre les élèves des Conservatoires et ceux des Facultés de Philosophie, Lettres et Sciences.

Dans toutes ces Universités, l'enseignement est très élevé, et donné par des professeurs, presque tous « musiciens de métier ». Les titres de ces professeurs, quoique différents : professeurs ordinaires, extraordinaires, privatdocenten, directeurs de la musique, lecteurs, n'impliquent pas nécessairement une classification de leur mérite.

Spitta à Berlin, Hanslick, à Vienne ont eu une influence considérable. Le premier, a pour ainsi dire, créé la philologie musicale. Son action a été féconde, et ses nombreux élèves, aujourd'hui des maîtres éminents, témoignent hautement de la gloire de son enseignement.

Le livre de Hanslick, *Le Beau musical*, lui fit une grande réputation. Plein d'aperçus nouveaux, mais d'un esprit systématique et intransigeant, il fut très discuté. Spitta était un philologue, Hanslick est un philosophe.

Voici un exposé de l'enseignement musical supérieur dans les Universités allemandes : contrepoint, harmonie moderne, principes de la fugue, de la composition, de l'orchestration, leçons sur les formes musicales, analyse des œuvres classiques et modernes, histoire de la musique, etc. On voit que la technique y est jointe à l'esthétique et à l'érudition musicales, et que cet enseignement peut être fécond. On étudie avec un soin particulier tout ce qui touche aux xv^e, xvi^e et xvii^e siècles; on déchiffre, critique et établit définitivement les textes, on compare les versions, on met en partition, enfin on fait un véritable travail de philologie musicale, qui permet de redonner une nouvelle vie à des œuvres du plus haut intérêt, jusque-là enfouies dans la poussière des bibliothèques. En outre, des chœurs sont organisés dans plusieurs Universités. Ces chœurs, composés d'étudiants de toute sorte, exécutent *a cappella* des œuvres des vieux maîtres de la Renaissance et de J.-S. Bach.

L'art contemporain fait également l'objet des études de ces musiciens philologues, mais tout cela se fait avec calme et dignité, et si tout le monde admire Wagner, personne n'en fait un Dieu unique.

On comprend qu'avec une pareille éducation, les musicologues exercent une réelle influence sur le goût du public; ils savent au moins ce dont ils parlent; on n'en pourrait dire autant dans tous les pays.

Tels sont, résumés brièvement, les objets essentiels de l'enseignement supérieur de la musique dans les Universités allemandes.

*
* *

L'enseignement dans les Conservatoires allemands est très différent de ce qu'il est en France. « Les traités dits élémentaires ne ressemblent pas aux nôtres. Les artifices précieux de la simplification pédagogique pratiquée dans nos écoles n'ont pas cours en Allemagne : on peut le dire, presque sans exagération, les études y sont, dès le principe, transcendantes et tout imprégnées d'un esprit philosophique qui tend à l'encyclopédie ».

Dès le début, on se préoccupe de tout embrasser et on rattache volontiers à une étude toutes les connaissances secondaires qu'on juge nécessaires. « Dans les leçons les plus élémentaires, le professeur trouve l'occasion de philosopher, parfois copieusement ».

On se croirait plutôt à l'Université que dans une école de musique. « Une leçon sur la *tonalité*, par exemple, devient, dans la bouche d'un de ces maîtres diserts, un très noble exposé de grammaire musicale. Les élèves prennent des notes, comme des étudiants de facultés. »

« Médiocre souci d'une instruction progressive, tendance à philosopher dans les leçons les plus élémentaires, méthodes d'enseignement assez souvent flottantes, toujours complexes, faisant une grande place aux connaissances encyclopédiques, tels sont, m'a-t-il semblé, les caractères de la pédagogie musicale allemande... L'apprentissage du métier, qui est le revers obligé de tout art, paraît quelque peu mesquin à des maîtres qui, jusque dans la direction d'une classe primaire, restent ce qui est le propre et aussi le charme de leur race, des Allemands rêveurs. »

« La pédagogie musicale allemande est ce qu'elle doit être, et il serait absurde de la condamner parce qu'elle est assez souvent tout l'envers de la nôtre. Elle est conforme à la nature et aux besoins des esprits qu'elle façonne. »

Pour avoir une idée exacte de ce qu'est l'enseignement musical en Allemagne et en Autriche, il suffit de réunir dans un aperçu collectif les Conservatoires les plus importants : ceux de Berlin[3], Munich[4], Cologne[5], Leipzig[6] et Vienne[7].

« La Constitution et l'administration de ces écoles varient, mais l'esprit pédagogique est le même dans les cinq maisons.

« Des cinq écoles, trois seulement portent le nom de Conservatoire : ce sont les établissements privés

1. Les documents de ce chapitre sont empruntés à une étude très consciencieuse et remarquablement faite de M. Maurice Emmanuel sur la musique en Allemagne. Chargé, sur la proposition de M. Th. Dubois, par le gouvernement français d'une mission dans les Universités et Conservatoires allemands, M. Maurice Emmanuel en a rapporté les informations les plus précises. (Les citations sont entre guillemets. — On ne perdra pas de vue que le présent article a été écrit avant la guerre; il a été mis à jour, du moins au point de vue des désignations des établissements et de leurs directeurs, à l'aide de l'*Hesses Musiker Kalender* pour 1929.) [N. D. L. D.]

2. En Autriche, trois Universités sur cinq possèdent une organisation musicale analogue.

3. *Staatliche Akademische Hochschule für Musik in Berlin*. Prof. Fr. Schreker.

4. *Staatliche Akademie der Tonkunst*. Direct. Dr. S. von Haussegger.

5. *Staatliche Hochschule fur Musik*. Prof. H. Abendroth.

6. *Landes Konservatorium der Musik* Prof. M. Pacer.

7. *Fachhochschule und Akademie fur Musik und darstellende Kunst* Rector. Prof. F. Schmidt et *Neues Wiener Konservatorium*. Pr. J. Reitler.

de Vienne, Cologne et Leipzig. Mais l'Ecole supérieure de musique à Berlin et l'Académie à Munich, tous deux établissements d'Etat sous la dépendance du ministère de l'Instruction publique, sont familièrement désignées en Allemagne sous le nom de Conservatoires. Il y a entre les deux groupes, instituts privés et écoles d'Etat, cette différence que l'Etat n'alloue à ceux-là qu'une subvention sans importance, tandis qu'il inscrit au budget annuel une somme assez considérable pour soutenir celles-ci, et pensionne leurs professeurs, lorsqu'ils ont droit à la retraite.

« Les cinq établissements perçoivent des rétributions scolaires. Le système de la gratuité n'est appliqué nulle part, et je ne saurais dire assez fortement quel prestige vaut à notre Conservatoire de Paris son désintéressement absolu. J'ai compris aussi, à voir fonctionner les écoles musicales payantes, quelle supériorité notre école musicale gratuite pourra garder sur elles. »

A Munich seulement, les fonctions de directeur sont remplies par l'intendant général de la Musique royale. A Berlin, la direction est collective : quatre directeurs-professeurs et le secrétaire de l'Académie des Arts. A Vienne et à Cologne, la direction centrale, composée de hauts fonctionnaires et de citoyens notables, est chargée de la surveillance de l'école; elle nomme le directeur *artistique*. A Leipzig, on a rétabli depuis peu la place de directeur musical, supprimée depuis la mort de MENDELSSOHN. On voit qu'en Allemagne la direction prend des formes assez diverses.

Les intérêts généraux de l'école sont discutés par l'assemblée des professeurs, sous la présidence du directeur.

Les élèves sont admis après un examen spécial. Il n'y a pas de concours d'entrée. Le nombre n'en est pas limité, et le jury accepte tous ceux qui lui paraissent bien doués. La limite d'âge minima est généralement plus tardive qu'en France, excepté à Leipzig, où aucune limite n'est fixée. On exige des aspirants une instruction générale suffisamment solide, et il paraîtrait inadmissible qu'un musicien distingué ne sût pas l'orthographe et les éléments de l'histoire politique et littéraire de son pays.

« Tout élève, au Conservatoire, a le droit de choisir sa *branche principale*, objet spécial de ses études : le chant, le piano, le violon, un instrument quelconque, rarement la composition musicale. Mais il ne doit pas négliger les *branches secondaires obligatoires* : elles seront, à la fin de ses études, lorsqu'il postulera le certificat de maturité, l'objet d'un examen méthodique au même titre que la spécialité choisie. C'est ainsi que, dans les écoles musicales allemandes, le *piano*, l'*harmonie* dans sa théorie générale et dans ses applications élémentaires, le *chant choral* pendant trois ans, l'*histoire de la musique* dans le cercle complet de ses périodes, sont imposés à tous les élèves. On ne conçoit pas, en Allemagne, qu'un virtuose s'efforce d'acquérir un talent « monogame ».

Il n'y a pas de concours, comme en France. La sanction des études consiste en un *certificat de maturité*, qui est comme un diplôme et qui confère à celui qui le possède le droit d'enseigner la musique. Ce certificat s'obtient à la suite d'un examen individuel sérieux et difficile, portant à la fois sur la *branche principale* et sur les *branches secondaires obligatoires*.

Telle est, en résumé et dans son ensemble, l'organisation des Conservatoires en Allemagne et en Autriche. On voit combien elle diffère de ce qui est pratiqué en France. L'esprit de l'une et de l'autre nation explique et justifie cette différence. « Nous pensons et nous parlons avec rapidité, avec clarté : chez nous l'amour de la précision va quelquefois jusqu'à la sécheresse. Les Allemands ont du rêve dans l'âme, toujours, et leur pensée, qui se complaît en elle-même, s'enveloppe dans les formes compliquées d'un langage très riche, dont la netteté n'est pas la qualité première. »

Au Conservatoire de Vienne seulement, existe l'enseignement de la déclamation dramatique. Partout ailleurs, la musique seule règne en souveraine.

Il est à remarquer que l'étude du solfège, qui est si développée chez nous et considérée comme la base des études postérieures, est presque inconnue en Allemagne. On n'en fait qu'un usage très restreint. En revanche, le *chant choral* y a une importance considérable et tous les élèves y sont astreints. Les *exercices publics* y sont aussi fort en honneur, et les élèves de composition peuvent y produire et y diriger leurs essais.

Pour être à peu près complètes, ces informations doivent aussi signaler qu'en Allemagne l'enseignement du contrepoint et de l'harmonie est volontairement confondu. Le contrepoint rigoureux n'y est, pour ainsi dire, plus enseigné, et les études qu'on fait dans ce genre correspondent à peu près à ce qui se pratique dans les classes d'harmonie en France, où l'enseignement est poussé très loin, aussi bien au point de vue théorique qu'au point de vue technique, et où les travaux des élèves pourraient être qualifiés de contrepoint moderne. Ce n'est point ici le lieu de rechercher quel est le meilleur des deux systèmes; on peut cependant regretter que, sous prétexte de rajeunir le contrepoint, on l'ait presque complètement abandonné. Au point de vue purement vocal, c'est un exercice très salutaire, et on peut dire avec raison que « conserver dans les études toute sa rigueur au contrepoint, ce n'est pas faire de l'art archaïsant, au détriment de l'art contemporain; c'est obliger l'élève à réaliser, dans une écriture irréprochable, l'organisme le plus délicat de notre art : le *chœur* à plusieurs voix, sans accompagnement »... La maîtrise qu'on acquiert par l'étude du contrepoint vocal rigoureux vaut bien quelques efforts, et le jeune artiste qui le pratique est largement payé de sa peine, d'autant que le contrepoint soi-disant rajeuni ou moderne ne peut produire le même résultat.

*
* *

D'autres écoles moins importantes existent encore en Allemagne et en Autriche, qui méritent d'être signalées, ce sont :

Le *Conservatoire de Prague*[1], fondé en 1811. Dans cette école, on enseigne, outre la musique, qui est la branche principale, la religion catholique, la grammaire allemande, la géographie, etc. C'est donc une sorte d'Université.

Le *Conservatoire Hern*, la plus ancienne école de musique de la ville de Berlin, fut fondé en 1850, et est actuellement encore très florissant.

Le *Conservatoire de Dresde*[2], fondé en 1856, comprend des classes d'instruments, d'opéra, de déclamation, et de pédagogie pour former des professeurs.

1. *Tscheck. Staatskonservatorium.* Prof. FORSTER.
2. *Kons. für Musik und Theater.* Dir. Dr ADOLPH.

Le *Conservatoire de Stuttgard*[1], composé de deux sections distinctes, l'une pour les artistes, l'autre pour les amateurs, a eu une grande renommée, surtout au point de vue de l'enseignement du piano.

L'*Ecole nationale de musique de Wurzbourg*[2], fondée en 1801.

Le *Conservatoire Hoch*[3] à Francfort, récemment fondé (en 1878), brillamment doté par un riche amateur, est appelé à un grand développement; son avenir semble certain.

Puis encore d'autres écoles, qu'il suffit de mentionner :

L'*Institut royal de musique d'église*, à Breslau; le *Conservatoire de Hambourg; l'Ecole de musique religieuse*, à Ratisbonne; *Ecole granducale d'orchestre et de musique*, à Weimar; *Ecole de musique francfortoise; Conservatoire Raff; Conservatoire granducal de Carlsruhe; Conservatoire de Wiesbaden; Conservatoire Scharwenka* à Berlin;

L'*Académie nationale de Budapest; le Conservatoire national* (même ville)[4], *et l'Académie de musique*, à Bude;

L'*Ecole de musique de Graz;* les *écoles de musique d'Innspruck, de Lemberg, de Salzbourg.*

### Italie.

L'Italie est très riche en Conservatoires et écoles de musique. Les plus importants de ces établissements sont ceux de Milan, Turin, Venise, Bologne, Florence, Parme, Rome, Pesaro, Naples, Palerme.

On pourrait croire que le mot conservatoire, qui vient de l'italien *conservatorio*, a pour signification : établissement destiné à la « conservation » de l'art. Il n'en est rien. Comme on l'a vu plus haut, les premiers Conservatoires étaient des orphelinats portant le nom d'*ospedale* (hôpital).

**Milan.** — Milan, qui peut être considéré comme la capitale musicale de l'Italie, possède le Conservatoire le plus important. Son nom est : *Conservatoire Royal Verdi.*

Il date de 1807.

La pédagogie artistique y est, comme dans toutes les autres écoles d'Italie, très différente de ce qu'elle est en Allemagne. Elle se rapproche davantage de la nôtre, c'est-à-dire qu'elle est plutôt pratique que théorique, encyclopédique, philosophique. Elle est adaptée au caractère de la nation, caractère vivant, ardent, vibrant, peu porté vers le rêve.

Le Conservatoire de Milan reçoit une subvention de 100.000 fr.

C'est le plus richement doté de l'Italie.

L'enseignement, fortement basé sur le classique, a un œil volontiers ouvert sur le moderne, sans que cette tendance soit exagérée. L'harmonie, le contrepoint, la fugue, la composition et l'étude des instruments tiennent la plus grande place dans l'enseignement. Les résultats sont excellents. Moins satisfaisants sont ceux des classes de chant, peu suivies par les élèves hommes. Pourquoi? Une des raisons ne serait-elle pas que, les scènes n'étant pas subventionnées, aucun avantage particulier n'est assuré aux élèves sortants, et que ceux-ci n'ont pas, comme en France, le droit d'être engagés au théâtre? Les professeurs libres font, sur ce point, une concurrence redoutable au Conservatoire.

Les ouvrages didactiques adoptés pour les classes d'harmonie, de contrepoint et fugue, de composition, sont à peu près les mêmes que ceux du Conservatoire de Paris.

Parmi les travaux des élèves de composition, qui sont très divers, musique de chant, musique de chambre, musique d'orchestre, etc., on choisit les morceaux qui devront figurer aux programmes des exercices publics de fin d'année, lesquels sont donnés par l'orchestre des élèves, renforcé de quelques artistes étrangers.

Les élèves sont admis au Conservatoire après examen, mais l'admission n'est définitive que l'année suivante, après un nouvel examen (*esame di conferma*). Arrivé à sa septième année (ou avant, selon avis favorable du professeur), l'élève subit l'examen de *promotion* qui lui permet de passer du cours normal au cours *supérieur*, lequel comporte encore deux années d'étude. Epreuves de l'examen de promotion : pour les compositeurs : une fugue, un madrigal, et une mélodie sur des thèmes donnés par la commission. Les élèves sont enfermés en loge pendant un maximum de 18 heures. Pour les instrumentistes : deux études tirées au sort en leur présence par la commission (sur huit présentées), un morceau de concert préparé par l'élève à son choix, déchiffrage et transposition un ton au dessus et un ton au dessous.

L'examen de *licence*, qui donne à l'élève le diplôme de professeur, comporte pour les compositeurs : une fugue sur thème donné, un madrigal ou un chœur sur livret donné, un temps de sonate pour piano et violon sur thème donné, une scène dramatique pour chant et orchestre sur livret donné (pour chaque épreuve, on donne un maximum de dix-huit heures de loge), la lecture d'un morceau de partition d'orchestre. Pour les instrumentistes : deux études tirées au sort par l'élève sur huit qu'il a présentées; les pianistes tirent au sort, vingt-quatre heures avant l'examen, une des fugues du *Clavecin bien tempéré* de Bach, un morceau de concert choisi par l'élève; puis, ce sont : déchiffrage et transposition, exécution d'un morceau choisi par la commission et pour l'étude duquel l'élève est enfermé en loge pendant trois heures, interrogations sur l'histoire de l'instrument et exposition d'une méthode d'enseignement.

Telles sont les sérieuses épreuves remplaçant nos concours de fin d'année. Si elles flattent moins la vanité, elles ont au moins l'avantage de confirmer par un diplôme précieux et bien mérité les connaissances acquises.

Afin d'habituer les élèves à jouer en public, chaque classe donne des séances dans une petite salle contenant deux cents personnes. En outre, trois ou quatre exercices publics ont lieu chaque année en juin dans la grande salle, contenant quinze cents personnes. Les élèves instrumentistes désignés par le conseil (directeur et quatre professeurs) y jouent avec accompagnement d'orchestre, de piano ou d'orgue; puis, figurent au programme les meilleures compositions des élèves compositeurs.

L'enseignement est donné par des maîtres éminents qu'on ne peut nommer tous dans un ouvrage de ce genre, et la direction de M. Pizzetti est au-dessus de tout éloge.

1. *Würt. Hochschule für Musik.* Dir. prof. Wendling.
2. *Bayr. Staatskons. für Musik.* Dir. prof. Zilcher.
3. *Dr Hochs Konservatorium.* Dir. B. Sekler.
4. *Franz Liszt Landeshochschule für Musick* à Budapest *Ung. National Konserv. für Musik.*

Telle est l'organisation de l'enseignement au *Conservatoire royal Verdi* de Milan, qui passe, à bon droit, pour le plus complet de l'Italie.

*
* *

Les autres écoles de musique de ce pays présentent presque toutes un grand et réel intérêt, autant par la qualité des professeurs que par l'ardeur des élèves. Partout, un grand souci du progrès. Quelques différences sont à signaler dans les programmes; c'est pourquoi chaque école doit être l'objet d'une étude particulière. Cette étude sera moins étendue que pour le *Conservatoire royal Verdi*, qui peut, en quelque sorte, être considéré comme type général.

**Turin.** — Le *Liceo musicale di Torino G. Verdi*[1], fondé en 1867 par Pedrotti, et actuellement dirigé par Franco Alfano, porte principalement ses efforts vers l'harmonie, le contrepoint, la composition. Le chant y semble peu cultivé.

**Venise.** — A Venise, le *Conservatorio civico Benedetto Marcello* est installé dans le palais Pisani. Il a été fondé en 1887, et reçoit une subvention. Les professeurs d'harmonie sont, en même temps, professeurs de contrepoint, et la fugue, pratiquée dans la classe de composition, a toutes les allures de la fugue libre, indépendante[2].

L'enseignement du chant, ce *bel canto* autrefois si florissant en Italie, périclite aussi quelque peu à Venise, comme dans beaucoup d'autres villes. Les impresarii, pressés de rendre immédiatement les belles voix productives, sont à leur recherche et détournent les jeunes artistes d'études nécessaires qui, autrefois, occupaient plusieurs années. C'est un signe des temps : tout doit se faire rapidement. Et puis, où est le *bel canto* dans les compositions modernes, et pourquoi les jeunes chanteurs consacreraient-ils tant de temps à étudier un art qu'ils ne trouvent presque jamais l'occasion d'exercer? Là, peut-être, est la raison de la faiblesse des études de chant, non seulement en Italie, mais généralement un peu partout.

L'enseignement des instruments à cordes est très brillant au *Conservatorio Benedetto Marcello*. La classe de quatuor donne des résultats excellents, et aide puissamment à répandre le goût de la musique de chambre.

*
* *

**Bologne.** — A Bologne le conservatoire est municipal. Il a pour titre *Liceo musicale G. B. Martini*. C'est une des plus anciennes écoles de musique de l'Italie. Elle fut fondée il y a plus de cent ans par le père Martini. Sous l'impulsion du directeur actuel, Césare Nordio, cette école ne peut manquer de donner des résultats brillants. Le chant y est en honneur, et les instruments à cordes sont depuis longtemps la gloire principale du conservatoire de Bologne.

Une subvention municipale de 60.000 francs[3] vient encourager ses efforts. Des examens seulement sont la sanction des études. Le nombre des élèves s'élève environ à deux cent cinquante.

**Florence.** — Florence possède le *Regio Istituto musicale Luigi Cherubini*, sous la direction d'Alberto Franchetti[4]. Cette école reçoit de l'Etat une subvention d'environ 80.000 francs. Le chant y est très cultivé. Les femmes sont admises dans toutes les classes, et l'on a vu *une* jeune flûtiste obtenir un diplôme de licence.

Le directeur donne régulièrement des séances d'orchestre et de chœurs consacrées soit aux « Ouvertures dans l'art italien », soit à la « musique toscane », soit à « Lulli et Cherubini, les deux maîtres florentins », soit simplement pour « l'exercice et la culture des élèves ». On y a même produit *Manfred* de Schumann, avec le concours de « l'école royale de déclamation ».

Cette école est des plus intéressantes.

**Parme.** — Le *Regio Conservatorio di musica* de Parme est une des écoles de musique les plus réputées de l'Italie.

Sous ce titre, *Il Reale Conservatorio di musica in Parma*, M. Guido Gasperini a publié un excellent résumé historique sur cette école intéressante, où il occupe les doubles fonctions de bibliothécaire et de professeur d'histoire de la musique. Il résulte de ce résumé que le Conservatoire de Parme, établi dans les bâtiments d'un ancien couvent de Carmélites, a succédé à une simple école de chant fondée en 1818, et devenue plus tard Ecole royale de musique. Il n'a pris le titre de Conservatoire qu'en 1888. Après toute une série de progrès successifs, il possède aujourd'hui un enseignement complet, vocal et instrumental, qui comprend toutes les branches de l'art, et les élèves ont à leur disposition une bibliothèque qui ne compte pas moins de 42.000 volumes. Les directeurs de l'ancienne Ecole, depuis 1818 jusqu'à sa transformation en Conservatoire, ont été Ferdinando Simonis, Giuseppe Alinovi, Giovanni Rossi et Giusto Dacci. C'est le fameux contrebassiste et compositeur Bottesini qui fut, en 1888, le premier directeur du Conservatoire proprement dit; lui succédèrent : Franco Faccio (1890), M. Giuseppe Gallignani (1891, ancien directeur du Conservatoire de Milan), M. Giovanni Tebaldini (1897), M. Amilcare Zanella (1903), M. Guido Alberto Fano (1905, qui fut directeur du Conservatoire de Naples), et enfin M. Guglielmo Zuelli (1911). — M. Gasperini termine son intéressant résumé historique en donnant de courtes notices biographiques sur les professeurs actuels du Conservatoire.

L'école jouit d'une réputation méritée. Elle est une des rares qui reçoivent des pensionnaires. Comme presque partout le chant y est très négligé, hélas! La classe n'a que huit élèves!

**Rome.** — Le *Regio Conservatorio di musica di Santa-Cecilia* à Rome est dirigé par le maestro Giuseppe Mulé[5]. Cette école, d'une grande importance, reçoit une subvention de 80.000 francs[6]. Les études y sont très actives et le chant y est particulièrement en grand honneur, grâce surtout à Mme Falchi, chanteuse remarquable.

Il y a un cours spécial pour la tragédie et la comédie, mais là, pas plus qu'ailleurs, on ne trouve, comme en France, d'enseignement pour la déclamation lyrique.

Des artistes lyriques brillants sont pourtant sortis du Conservatoire de Rome. Parmi eux, il faut citer

1. *Musik-Kalender*, II, p. 106.
2. Le directeur actuel est Mezio Agostini.
3. Prix d'avant guerre.
4. *Musik. Kal.*, II, p. 77.
5. *Musik. Kal.*, II, p. 65.
6. Presque tous les renseignements concernant les conservatoires d'Italie ont pour source principale les rapports faits par M. Eugène d'Harcourt, chargé de mission par le gouvernement français. Il va sans dire que les prix indiqués dans ces rapports sont des prix d'avant guerre.

Copyrigth by Librairie Delagrave, 1929.

Mmes Pinta et Petrella, le ténor Signorini et le baryton de Lucca.

Des examens sanctionnent les études.

Tous les élèves sont obligés de suivre un cours élémentaire de piano et d'harmonie. On ne peut que louer cette mesure. L'enseignement, basé sur le classique, poursuit sa marche vers le moderne pour s'arrêter à Wagner. Il est, de tous les conservatoires italiens, celui qui jette le regard le plus favorable sur la musique française.

En général, l'enseignement dans cette école est l'objet de soins minutieux pour toutes les spécialités.

⁂

**Naples.** — Le Conservatoire de Naples (*Regio Conservatorio di musica di Napoli*) date de 1500. C'est le plus ancien de l'Italie. L'éminent compositeur Martucci en a été le directeur, qui est actuellement Francesco Cilea[1]. La tendance actuelle de l'enseignement est plutôt dirigée vers la symphonie, et, au point de vue dramatique, Wagner est le modèle admiré. Singulier signe des temps et de l'évolution accomplie! Naples, berceau et asile de l'opéra bouffe, Naples, ville du rire, devenue le temple du wagnérisme!

Il y a un internat qui reçoit 30 ou 40 pensionnaires, dont quelques-uns payent un faible droit d'entrée, et les autres une pension annuelle de 800 francs.

Près de trois cents élèves reçoivent l'enseignement dans cette école, où les classes de chant sont exceptionnellement très suivies et brillamment professées.

Excepté pour la composition et le violoncelle, les sexes sont séparés dans toutes les autres classes. Les cours de piano sont ceux qui attirent le plus grand nombre d'élèves.

Le système des concours, en si grand honneur et si grande faveur en France, est inconnu à Naples, comme dans toutes les autres villes d'Italie. Seuls, des examens sanctionnent les études.

A signaler une classe dont il y a fort peu d'exemples dans les autres conservatoires du monde entier : celle d'*acoustique!* Voilà un culte rendu à la science pure et qui permet aux élèves d'apprendre bien des choses généralement ignorées!

⁂

**Pesaro.** — Rossini a légué à la ville de Pesaro une somme de 3 millions pour la fondation d'une école de musique qui porte le nom de *Liceo musicale Rossini*. Toutes les branches de l'enseignement y sont représentées. En outre des classes usuelles qui forment le fond de toutes les écoles de musique, il y a dans celle-ci une classe d'alto, une classe d'opéra, une classe d'instrumentation pour musique militaire, une classe d'esthétique, une classe pour la musique religieuse et le chant grégorien.

Les cours les plus suivis sont ceux de composition, de piano et de violon. Le chant y est quelque peu négligé.

L'enseignement n'est pas gratuit, mais quelques bourses sont attribuées. Les pensionnaires versent annuellement une somme maximum de 500 francs.

Le *Liceo musicale Rossini* est actuellement sous la direction du compositeur Zanella, précédemment directeur du Conservatoire de Parme.

⁂

**Palerme.** — Le *Regio Conservatorio di musica V. Bellini* de Palerme fut fondé en 1615 sous le nom de *Conservatorio del Buon Pastore*. Il a pour directeur le maestro Antonio Savasta[2], qui donne à son école une impulsion très vigoureuse et très nette. Les tendances de l'école se résument en ceci : « le classicisme le plus vrai et le plus élevé », et voici les modèles proposés aux élèves : pour la musique pure, Palestrina, Corelli; pour la polyphonie vocale, Zarlino; pour les fugues, le père Martini et Bach; pour la musique dramatique, Monteverde, Piccini, Bellini, Wagner.

Sur un théâtre que possède le Conservatoire, on exécute de petits opéras des élèves de composition. L'orchestre, les artistes, les chœurs sont exclusivement recrutés parmi les élèves de l'école.

Tous les élèves, sauf quelques boursiers, payent une taxe scolastique de 50 fr. par an. En outre, quelques internes hommes (l'internat n'existe pas pour les femmes) payent une pension annuelle de 500 fr.

⁂

Quelques autres villes d'Italie possèdent des écoles de moindre importance, mais qui méritent cependant d'être signalées. C'est, à Gênes, le *Civico Conservatorio di musica N. Paganini*[3], dont les efforts portent principalement sur la culture générale du chant (« classe de chant choral »), solfège parlé et chanté. — A Brescia, *Civico Istituto musicale Venturi*[4], où l'on s'occupe plus spécialement des instruments à cordes et de l'étude du chant choral. — A Ferrare, *Scuola musicale Frescobaldi*, où tous les instruments sont enseignés, excepté le piano, la harpe et l'orgue. — A Ravenne, *Istituto Giuseppe Verdi*, où les principaux efforts sont dirigés vers l'étude du cor, instrument devenu une spécialité curieuse, intéressante et quasi célèbre de l'école de Ravenne. — A Rimini, à Padoue et à Catane, de petites écoles, dont les efforts ne sont pas inutiles à la diffusion et au progrès de l'art. Enfin, il convient de signaler à Rome, l'*Istituto Nazionale di musica*, dir. Riccardo Storti[5].

On voit quelle place tient l'enseignement de la musique en Italie. On y aime passionnément cet art et on le cultive avec amour.

### Belgique[6].

Si l'on considère la Belgique au point de vue de l'étendue de son territoire, on est étonné de la quantité et de l'importance des écoles de musique qu'elle possède. C'est peut-être le pays du monde où elles soient relativement aussi nombreuses. Il n'est pour ainsi dire pas de petite ville qui n'ait son école de musique. Comme les Allemands, les Belges aiment la musique, et la divulgation de son enseignement répond à un besoin réel de la population.

**Bruxelles.** — En première ligne se place le *Conservatoire Royal de Bruxelles*, l'un des plus considérables du monde, dirigé aujourd'hui par l'éminent compositeur Joseph Jongen.

1. *Musik. Kal.*, II, p. 98.
2. *Musik. Kal.*, II, p. 143.
3. *Musik. Kal.* II, p. 79. Dir. Pasquale Montani.
4. *Musik. Kal.* II, p. 75. Dir. Romano Romanini.
5. *Musik. Kal.*, II, p. 65.
6. Cette partie de l'article *Enseignement musical* a été revisée par MM. Ch. van der Borren, bibliothécaire du Conservatoire royal de Bruxelles, et H. Closson, bibliothécaire adjoint, que nous prions d'agréer tous nos remerciements. [N. D. L. D.]

Il fut fondé en 1813 comme école municipale de musique et ne devint institution de l'Etat qu'en 1832, avec Fétis comme directeur, auquel ont respectivement succédé F.-A. Gevaert, Edgar Tinel et Léon Du-Bois.

L'enseignement y est gratuit pour les nationaux, mais les étrangers y sont admis moyennant une redevance annuelle de 1000 francs.

L'enseignement du Conservatoire comprend les matières suivantes : la théorie élémentaire de la musique et le solfège; le chant individuel (monodie); le chant d'ensemble; la diction et la déclamation françaises; la déclamation lyrique et les études dramatiques; la mimique; l'exercice des instruments employés par les compositeurs modernes; l'ensemble instrumental (musique de chambre et musique d'orchestre); l'harmonie, le contrepoint, la fugue, et la composition.

Outre le personnel administratif, à la tête duquel est le directeur, il existe une commission de surveillance composée de douze membres, non compris le bourgmestre de Bruxelles, qui en est le président d'honneur.

Pour être admis, chacun des postulants est examiné par le directeur et le professeur dont il désire suivre le cours. S'il s'agit d'un cours donné par plus d'un titulaire, le postulant est examiné par les divers professeurs de ce cours, réunis à cet effet. S'ils concluent à l'admission, la classe qu'il doit suivre lui est indiquée par le directeur.

Le nombre maximum d'élèves *effectifs* est fixé à douze par classe. Il y a, en outre, des élèves auditeurs *admis* et d'autres élèves simplement *autorisés à assister à la leçon*. Ceux-ci sont en nombre indéterminé.

En dehors du cours principal auquel ils ont été admis, les élèves sont tenus de fréquenter les cours parallèles qui leur sont indiqués. Ces cours sont ceux de *solfège*, de *lecture musicale*, d'*harmonie théorique*, d'*harmonie écrite*, d'*harmonie pratique* (réalisée au clavier), d'*ensemble vocal*, de *classe d'orchestre*, de *déclamation* pour les élèves des classes de chant.

La sanction des études consiste en examens, concours, diplômes de virtuosité.

Les classes et les élèves admis à concourir sont désignés à la suite d'un examen général que préside le directeur.

Les concours sont publics, à l'exception de ceux de solfége et de fugue, d'harmonie, de contrepoint, qui ont lieu à huis clos.

Dans les classes instrumentales, outre un morceau généralement imposé et un morceau au choix, les concurrents doivent exécuter de mémoire un morceau choisi par le jury dans une liste présentée par eux.

Le concours de chant comporte deux degrés :

*a*) Degré inférieur, concours à huis clos;

*b*) Degré supérieur, concours public.

Le diplôme de virtuosité peut être obtenu par les élèves pianistes, organistes, violonistes, violoncellistes et autres instrumentistes, chanteurs, et par ceux des classes d'art lyrique, de tragédie, comédie et de musique de chambre.

Voici, comme spécimen, les épreuves auxquelles sont soumis les chanteurs; on en déduira facilement celles qui s'appliquent aux autres spécialités :

*a*) deux airs d'opéra et deux airs d'oratorio du répertoire antérieur au XIXe siècle;

*b*) deux airs ou scènes de compositeurs du XIXe siècle (dont un d'oratorio);

*c*) trois airs ou scènes de compositeurs contemporains, dont un d'oratorio et un de musique belge;

*d*) huit mélodies, dont une de Schubert, Schumann, Brahms, Fauré, et deux d'auteurs belges.

Le directeur a toute autorité sur l'enseignement, les études et la discipline; il prononce l'admission et le renvoi des élèves.

Quinze bourses de 500 fr. peuvent être conférées à des élèves après leur première année d'études. En outre, deux bourses de 300 fr. chacune peuvent être attribuées à des élèves de chant.

Les concerts du Conservatoire de Bruxelles ont une réputation méritée. Ils sont donnés avec le concours des professeurs, des anciens élèves et des élèves du Conservatoire. Ils constituent depuis 1926 une association autonome, à la tête de laquelle se trouve le directeur des concerts du Conservatoire.

Ce résumé sur le fonctionnement du Conservatoire de Bruxelles et sur son organisation montre à peu près autant d'analogie avec ce qui se pratique en Allemagne qu'avec ce qui se pratique en France. Un éclectisme a présidé à l'élaboration des règlements, et il semble qu'on ait eu pour objectif d'adopter ce qu'il y a de meilleur dans les deux pays. Les résultats prouvent qu'on a eu raison, et font du Conservatoire de Bruxelles un établissement de tout premier ordre.

*
* *

Trois autres Ecoles de musique de la Belgique portent le titre de : *Conservatoire royal*. Ce sont celles de Liége, Gand et Anvers.

A la première appartient la priorité de l'ancienneté.

**Liége.** — « Liége ne possédait jadis que la cathédrale et six collégiales, savoir : Saint-Pierre, Saint-Paul, Saint-Martin, Saint-Barthélemy, Saint-Denis et Saint-Jean, qui fussent de véritables pépinières d'artistes.

« Les virtuoses et compositeurs formés à ces écoles se répandaient dans les différentes villes de l'Europe, où la plupart savaient se créer une existence souvent fort brillante...

« C'est en nivôse de l'an VI (27 décembre 1797) que le Jury d'Instruction publique, établi à Liége, présenta à l'administration centrale du département de l'Ourthe un mémoire demandant qu'une école de musique fût fondée en cette ville[1]. »

Cette demande resta alors sans effet, et ce ne fut qu'en 1826 « que le roi Guillaume Ier des Pays-Bas eut la pensée de créer quatre écoles de musique dans quelques villes importantes du pays : Bruxelles, Liége, La Haye et Amsterdam furent les villes de son choix[2] ».

Daussoigne, sur la désignation de Cherubini, fut choisi pour diriger l'école de musique de Liége.

Daussoigne, neveu de Méhul, était un musicien distingué; il avait fait de brillantes études au Conservatoire de Paris, et Cherubini le recommandait en ces termes : « C'est un esprit pratique et un grand musicien, il s'acquittera à merveille de sa tâche. »

Les classes s'ouvrirent le 1er mai 1827, avec trente-cinq élèves.

Cette école progressa rapidement. En 1831, un arrêté royal lui donna le titre de *Conservatoire royal de musique*, et en 1850, on compte déjà vingt-

1. Notice de M. Ledent sur le Conservatoire Royal de Liége.
2. *Ibid.*

trois professeurs et deux cents élèves, tous animés d'une réelle émulation. Daussoigne organisa des exercices d'ensemble pour l'orchestre; les élèves prenaient ainsi connaissance des chefs-d'œuvre classiques, et, « à partir de ce moment, on peut déclarer le Conservatoire royal de Liège assis sur des bases solides. »

Etienne Soubre succéda à Daussoigne en 1862, et l'école prit sous sa direction un notable développement. Lors de son décès en 1871, le nombre des cours s'élevait à quarante et un, et celui des élèves dépassait trois cents.

En 1872, le 23 septembre, M. Théodore Radoux fut nommé directeur. A sa mort, en 1911, il a été remplacé par M. Sylvain Dupuis, auquel a succédé, au moment de sa retraite, en 1925, l'excellent compositeur M. François Rasse.

De nouveaux cours ont été créés, et aujourd'hui, plus de sept cents élèves fréquentent cet établissement, qui donna des résultats généraux dignes des sacrifices que les administrations publiques font pour lui.

Son école de violon est particulièrement brillante et jouit dans le monde musical d'une grande et légitime réputation. Il suffit de citer Massart, Leonard, Thomson, Ysaye, Musin, Marsick, pour être convaincu que cette réputation n'est pas usurpée.

Parmi les compositeurs, le Conservatoire de Liège peut revendiquer avec orgueil César Franck.

En résumant les épreuves imposées pour les concours, on se fera une idée très exacte des programmes d'enseignement de cette école et de leur application.

Les conditions d'admissibilité aux concours sont à peu près les mêmes que celles exigées au Conservatoire de Bruxelles. Les concours sont de deux sortes : concours ordinaires ; concours supérieurs.

Voici les épreuves imposées aux concours ordinaires.

A. Pour les pianistes :

1° Exécution d'un morceau indiqué un mois à l'avance; 2° lecture à première vue; 3° exécution de plusieurs préludes et fugues de Bach; 4° exécution d'un morceau au choix du concurrent.

B. Pour les violonistes :

1° Exécution d'un morceau désigné un mois à l'avance; 2° lecture à première vue; 3° exécution de plusieurs études choisies dans les œuvres de Gaviniès, de Fiorillo, de Kreutzer, de Rode, de Vieuxtemps, etc.; 4° exécution d'un morceau au choix du concurrent.

C. Pour les altistes; D. Pour les violoncellistes; E. Pour les contrebassistes : des épreuves à peu près équivalentes.

F. Pour les élèves des classes de musique de chambre (piano et archets) : 1° exécution d'un trio désigné un mois à l'avance; 2° exécution d'un trio au choix; 3° exécution du trio du répertoire.

G. Pour les élèves des classes de musique de chambre (instruments à archet) : les mêmes épreuves que ci-dessus, mais avec substitution du quatuor au trio.

H. Pour les chanteurs :

1° Exécution d'un air classique avec vocalises; 2° exécution d'un air au choix; 3° lecture à première vue.

I. Pour les élèves de déclamation lyrique : exécution d'une scène comprenant au moins un air et un duo développés.

Les épreuves des concours supérieurs sont analogues aux précédentes, mais sensiblement plus difficiles. Pour les instrumentistes, on y ajoute notamment la transposition, et les organistes y figurent avec un programme très substantiel.

Pour les concours supérieurs, les conditions suivantes sont requises des aspirants :

1° Si le postulant est instrumentiste, il devra avoir pris part au concours d'harmonie;

2° S'il est organiste, il devra avoir obtenu une distinction pour la fugue;

3° S'il est violoniste, altiste, pianiste ou violoncelliste, il devra avoir remporté une distinction dans les concours de musique de chambre, indépendamment de sa participation au concours d'harmonie.

Comme au Conservatoire de Bruxelles, les élèves sont astreints à suivre des cours parallèles, lesquels sont ceux de solfège, de chant d'ensemble, d'harmonie, d'ensemble instrumental (classe d'orchestre) et de musique de chambre.

Tel est, dans ses grandes lignes, le résumé de l'enseignement donné au Conservatoire de Liège.

*
* *

**Gand.** — Le *Conservatoire royal* de Gand, comme les écoles similaires de Bruxelles, de Liège et d'Anvers, est une institution de l'Etat, subsidiée par la commune et la province. Son budget s'élève à 100.000 fr.[1]. — Le personnel enseignant compte cinquante-sept professeurs.

L'enseignement comprend le solfège et la théorie musicale, le chant individuel, le chant d'ensemble; la diction et la déclamation française et néerlandaise; la prononciation des langues italienne, latine, allemande et anglaise dans leurs rapports avec la musique; le maintien et l'art de la scène; les instruments à vent, à cordes, à clavier; l'ensemble instrumental; la musique de chambre dans toutes ses combinaisons; l'harmonie et l'accompagnement, le contrepoint, la fugue; l'étude des formes et des procédés techniques, la composition; enfin la lecture critique d'ouvrages d'esthétique, d'acoustique, d'histoire de la musique.

L'enseignement se donne aux trois degrés : inférieur, moyen, supérieur.

Une commission, nommée par les différents pouvoirs qui interviennent dans la formation du budget, est chargée de gérer la partie administrative.

Le Conservatoire donne trois grands concerts de symphonie (avec ou sans l'élément choral) par hiver, plus un nombre variable de séances de musique de chambre, avec la participation des professeurs et des élèves. Les programmes de ces concerts et auditions ont autant que possible une physionomie historique.

Vers la fin de l'année scolaire, devant un jury d'artistes étrangers au Conservatoire, ont lieu des concours pour l'obtention de diplômes. N'y sont admis que les élèves ayant satisfait à un examen sur les matières vues dans le courant de l'année. Pour les cours de piano, de violon, d'orgue notamment, les concurrents doivent présenter un morceau imposé (concerto avec accompagnement de quatuor), un morceau choisi par l'élève, plus un répertoire d'au moins cinq œuvres, parmi lesquelles le jury désigne un ou plusieurs morceaux à exécuter séance tenante.

Nul n'est admis à concourir s'il n'a obtenu une distinction dans le cours de lecture musicale.

1. Prix d'avant-guerre.

L'enseignement se donne en français et en flamand.

Les élèves payent un droit d'inscription de 2 fr. 50 et une rétribution annuelle de 10 fr. pour certains cours, de 20 fr. pour d'autres.

Six cents élèves environ, moitié jeunes gens, moitié jeunes filles, fréquentent l'école.

Le Conservatoire de Gand a été fondé en 1812 sous le nom d'Académie de musique, par un groupe d'amateurs. Adoptée par la commune en 1835, l'Académie prend le titre d'Ecole de musique, et devient en 1871 Conservatoire royal.

Ses directeurs ont été :

Joseph Mengal, de 1835 à 1851;
Jean Andries, de 1851 à 1856;
Charles Méry, de 1856 à 1871;
Adolphe Samuel, de 1871 à 1898;
Emile Mathieu, de 1898 à 1924.

M. Martin Lunssens, actuellement directeur, est un compositeur fort distingué, et le Conservatoire de Gand ne peut que se développer encore sous son active et intelligente direction.

*
* *

**Anvers.** — A Anvers existe un Institut musical portant le titre de : *Conservatoire Royal flamand d'Anvers*. Il a eu pour origine une école de caractère privé, érigée en 1842 grâce à l'initiative de trois musiciens dévoués : François Aerts, Joseph Bessems et Corneille Schermers.

Ouverte en 1845, sous la dénomination française d'école de musique de la ville d'Anvers, elle avait pour but l'enseignement du solfège, du violon, du violoncelle et du piano à de jeunes gens du sexe masculin.

En 1859, elle devint propriété de la ville et prit plus d'extension grâce à un modeste subside, alloué par l'administration communale.

Le 17 novembre 1867, M. Peter Benoit fut appelé à la diriger. Elle subit une réorganisation; son programme fut complété, et le directeur établit plus d'unité dans l'enseignement. Elle prit le titre de *Antwerpens Vlaamsche Muziekschool* (Ecole de musique flamande de la ville d'Anvers). Depuis ce jour, les trois pouvoirs publics la soutiennent par leurs subsides.

Par arrêté royal du 23 juin 1898, elle fut élevée au rang de conservatoire sous le titre de *Koninklyk Vlaamsch Conservatorium van Antwerpen* (Conservatoire Royal flamand d'Anvers).

Les jeunes gens des deux sexes y sont initiés, dans toutes les branches de l'art dramatique et musical, par des professeurs versés dans la connaissance de la langue flamande et des termes techniques de cette langue.

Le Conservatoire est administré par un conseil de neuf membres, dont le gouverneur de la province et le bourgmestre de la ville sont de droit président et vice-président.

Le fondateur-directeur, mort le 8 mars 1901, eut pour successeur un de ses élèves, M. Jan Blockx, mort le 26 mai 1912, et auquel ont succédé M. Emile Wambach († 1924) et M. Lodewyk Mortelmans, actuellement directeur.

En 1845, l'école de musique comptait vingt-deux professeurs et trois cent quatre-vingts élèves; au Conservatoire actuel, le nombre des professeurs est de trente-six, celui des professeurs adjoints de neuf; celui des moniteurs de six, et celui des élèves de douze cents.

L'institut comprend trois sections : la section école ou primaire, la section conservatoire ou moyenne, et la section université ou supérieure.

La fréquentation des cours dans la section école est gratuite pour les élèves belges; les élèves de nationalité étrangère y sont admis moyennant un droit d'inscription de dix francs[1]. Pour les cours de la section Conservatoire, les Belges payent cinq francs, les étrangers cinquante francs par an[2].

Les élèves de la section conservatoire ayant obtenu un diplôme de solfège peuvent être autorisés à se présenter devant le jury pour l'obtention d'un diplôme de capacité dans la branche qu'ils ont choisie.

Il y a des diplômes de différents degrés : le diplôme avec fruit, correspondant à un deuxième prix; le diplôme avec distinction, équivalant à un premier prix simple; le diplôme avec grande et le diplôme avec la plus grande distinction, équivalant réciproquement à un premier prix avec distinction et avec grande distinction.

Les élèves ayant obtenu un diplôme avec distinction (un des premiers prix) font partie de la section université, laquelle embrasse, en outre, tous les artistes flamands qui se distinguent dans la musique, dans l'art dramatique et dans la littérature.

Chaque année, il y a plusieurs auditions d'élèves, pendant le mois d'avril, pour la section école et au mois de juillet, pour la section conservatoire.

*
* *

**Malines.** — Après ces trois grandes Ecoles doit être placée, comme importance, l'*Ecole épiscopale et interdiocésaine de musique religieuse*, fondée à Malines par le célèbre organiste Lemmens, sous le titre de : *Institut Lemmens*, en 1879. Il fut aidé dans cette tâche par un chanoine très distingué, l'abbé van Damme, qui devint un collaborateur ardent, actif et dévoué. Les débuts furent difficiles. Il y avait peu d'élèves, pas de local; on dut installer les services chez un facteur d'orgues, M. Loret. L'établissement commençait à prospérer lorsque, le 30 janvier 1881, survint la mort du noble artiste qui l'avait fondé. Cette mort fut le signal d'une crise redoutable pour l'institution. Néanmoins, tous les obstacles furent surmontés, et l'Ecole, dont la direction fut confiée dès cette époque à M. Edgar Tinel († 1912), s'achemina, progressant continuellement, vers les brillantes destinées auxquelles elle est parvenue. Le directeur actuel est le chanoine van Nuffel, l'éminent maître de chapelle de la Collégiale Saint-Rombaut.

Un orgue fut construit; un local fut trouvé; l'Ecole progressait; le nombre des élèves augmentait; la réputation de l'établissement s'étendait à l'étranger.

L'*Ecole épiscopale et interdiocésaine de musique religieuse* a pour but spécial de former des chantres, des organistes, des maîtres de chapelle et des compositeurs pour le culte catholique. Voici les principales dispositions qui régissent son fonctionnement administratif et artistique :

Les élèves doivent, pour être admis, savoir lire, écrire, calculer et connaître les éléments de la musique.

L'admission se fait par le directeur de l'école, l'aumônier et le délégué du cardinal archevêque.

Les élèves sont externes et doivent habiter un quartier approuvé par l'aumônier. Ils payent à l'é-

1. Prix d'avant-guerre.
2. Dº.

cole 225 fr.[1] par an. Ils doivent accomplir strictement leurs devoirs religieux. Il leur est sévèrement interdit d'aller au théâtre.

L'enseignement comprend les matières suivantes :
Lecture musicale et théorie;
Lecture au piano d'œuvres pour cet instrument;
Lecture à l'orgue d'œuvres pour cet instrument;
Lecture à l'orgue de partitions chorales;
Chant grégorien, exécution et harmonisation;
Chant d'ensemble;
Harmonie;
Contrepoint et fugue;
Piano;
Orgue;
Transposition;
Improvisation;
Composition;
Histoire de la musique sacrée;
Religion;
Liturgie;
Latin.

L'année scolaire se termine par une audition publique des meilleurs élèves. Cette audition est précédée d'un examen général de tous les élèves.

Il est décerné trois espèces de diplômes : un du *Troisième Degré*, un du *Deuxième Degré* et un du *Premier Degré*.

Les seuls élèves ayant obtenu un diplôme sont considérés comme capables de remplir les fonctions d'organiste et de maître de chapelle, ou les deux fonctions réunies.

Le nombre des élèves recevant annuellement l'enseignement dans cette école n'est pas considérable, car depuis la fondation en 1879, c'est-à-dire en l'espace de vingt-huit ans, on ne compte que deux cent vingt élèves.

Mais, dira-t-on, de ces deux cent vingt élèves, c'est à peine si on voit la trace dans nos églises, tant leur action sur la réforme des tribunes est peu apparente. Que sont donc devenus tous ces jeunes musiciens?

La question posée à l'ancien directeur de l'Ecole, M. Edgar Tinel, a provoqué la réponse suivante :

« La question n'est pas pour me déplaire, et je vais y répondre.

« Et d'abord la sentence : « Beaucoup d'appelés et peu d'élus, » s'applique ici comme ailleurs; nous n'avons pas la présomption de croire que tous nos élèves soient des musiciens d'église accomplis; ce titre ne convient qu'au petit nombre, à nos élèves diplômés, ainsi que le dit expressément le *Règlement* de l'Ecole. Or, quarante-six élèves seulement, en un quart de siècle, ont reçu le certificat de capacité que le diplôme représente, et sur ce nombre figurent douze différents degrés de talent, attendu que l'établissement décerne trois espèces de diplômes, chacune d'elles divisible en quatre grades. C'est assez dire de quelles garanties nous nous entourons avant de donner l'*exeat* à nos élèves, même aux moindres d'entre eux, je veux dire à ceux que leur genre de talent destine aux fonctions plus modestes d'organiste *extra muros*.

« Maintenant, ces quarante-six élèves diplômés, que font-ils?

« Voici : environ les deux tiers occupent des fonctions en Belgique, les autres à l'étranger.

« Ces derniers ont choisi la meilleure part; hautement considérés dans leur patrie d'adoption, on leur y accorde toute latitude pour faire fructifier l'enseignement reçu à Malines.

« Les conditions d'existence de ceux qui sont restés en Belgique sont, je dois en faire l'aveu, moins satisfaisantes; ils sont, en trop d'endroits, contrecarrés dans leurs tentatives d'établissement d'une pratique musicale conforme aux prescriptions liturgiques, et deviennent ainsi, par la force des choses, la semence tombée parmi les ronces... »

Il n'y a pas, hélas! qu'en Belgique que les choses se passent ainsi, et il y a partout des efforts considérables à accomplir pour faire disparaître du répertoire d'un grand nombre d'églises « les triviales et écœurantes romances à paroles latines » qui en forment souvent le fond le plus solide.

On peut dire que l'*Ecole épiscopale et interdiocésaine de musique religieuse* de Malines rend à l'art religieux de grands et réels services, et l'on ne peut que souhaiter la continuation de son développement normal et ininterrompu.

*
* *

La Belgique possède encore, outre ses quatre Conservatoires royaux et l'Ecole spéciale de musique religieuse de Malines, de nombreuses Ecoles de musique dont voici les principales : *Conservatoire de Mons; Académie de musique de Malines; Académie de musique de Tournai; Conservatoire de Verviers; Ecole de musique de Namur; Ecole de musique de Louvain; Ecoles de musique Saint Josse ten Noode, Schaerbeck, Ixelles, et Saint-Gilles; Conservatoire de Bruges; Conservatoire de Charleroi; Académie de musique d'Ostende; Ecole de musique de Hasselt*, etc. Ces écoles peuvent, pour la plupart, être assimilées aux écoles nationales françaises des villes de province. Elles aident, dans une large mesure, à la diffusion de la musique dans toutes les classes de la société, et contribuent puissamment à en répandre et développer le goût dans ce pays déjà si imprégné de cet art et si bien préparé à recevoir la substance de son enseignement.

### Suisse.

**Genève.** — La principale Ecole de musique de la Suisse est le *Conservatoire de musique* de Genève, fondé en 1835 par M. Bartholoni. Pendant plusieurs années les progrès furent lents. Il y avait alors dans l'austère Genève peu de goût pour la musique : pas de concerts, pas de musique de chambre!

A partir de 1848, on entra enfin dans une période d'essor qui n'a fait que se développer jusqu'aujourd'hui.

En 1853, le généreux et riche fondateur Bartholoni donna un million pour l'érection d'un monument destiné à devenir le temple de la musique à Genève : le *Conservatoire de musique*, très bien aménagé pour l'enseignement et possédant une jolie salle de concert.

Le goût de la musique, l'éducation du public ont fait alors d'immenses progrès; les concerts, les réunions bénéficient d'une vogue toujours croissante; c'est un résultat notable qu'il faut certainement attribuer pour la plus grande part au Conservatoire[2].

L'enseignement donné dans cette école de musique

1. Prix d'avant-guerre.

2. Il n'y a pas d'examen d'entrée; il suffit, pour être admis, de se faire inscrire et de payer une rétribution scolaire.

se rapproche beaucoup de celui en usage dans les conservatoires allemands : le but poursuivi est, avant tout, de faire des *musiciens*, et non pas seulement des *virtuoses*. De là, un grand nombre de cours théoriques destinés à développer l'oreille, le goût musical des élèves, à leur inculquer le sens du rythme, à former leur style, à leur apprendre à se rendre compte de la structure, de la facture des œuvres qu'ils exécutent, etc., etc.

En regard de chaque classe instrumentale, il existe une classe parallèle de solfège, théorie, harmonie, etc.

Une place prépondérante est faite à la *lecture à vue*, qui, aux examens des classes d'instruments, compte autant que l'exécution.

Les tendances sont classiques avec BACH et BEETHOVEN pour base; cependant, une très large place est faite aux œuvres modernes, aux écoles les plus avancées : WAGNER, STRAUSS et autres noms modernes y sont en grand honneur.

La même importance est accordée aux études vocales et aux études instrumentales, mais il y a plus d'instrumentistes que de chanteurs; le piano est particulièrement prédominant et compte plus de cinq cents élèves sur quatorze cents.

Amateurs et professionnels sont mêlés dans les classes, et, comme en Allemagne, les études théoriques, solfège, harmonie, composition, instrumentation, histoire de la musique, etc., marchent de front avec les études vocales et instrumentales.

En classe normale et en classe de virtuosité (enseignement supérieur), les instrumentistes et chanteurs commencent la *composition*.

En *classe normale de piano*, outre la composition, l'élève doit suivre *obligatoirement* une classe de *fugue*, une d'*histoire de la musique* et une de *cours-conférences* (étude pratique et analytique des grandes œuvres classiques et modernes avec les sonates de BEETHOVEN pour point de départ).

La *classe de virtuosité de violon*, outre la composition, comporte des cours *obligatoires* d'*histoire de la musique*, d'*orchestre*, de *quatuor* et de *piano*.

Chaque enseignement est divisé en trois degrés, élémentaire, secondaire et supérieur. Dans chaque branche, il existe en outre une classe de perfectionnement, dite *classe normale*, comprenant deux années d'étude, à l'issue desquelles les élèves peuvent, après un examen spécial, recevoir les diplômes de capacité et de virtuosité.

Des examens sanctionnent les études. Comme consécration de ces examens, le jury décerne annuellement aux élèves des prix et des accessits.

Les matières enseignées sont :

Solfège à divers degrés; vocalisation, art du chant et chant en chœur; diction lyrique; déclamation; lecture vocale et instrumentale; piano; orgue et harmonium; instruments à cordes, instruments à vent; harpe; théorie; harmonie; composition; accompagnement; quatuor; histoire de la musique; instrumentation; histoire des formes et des styles musicaux; improvisation; orchestre.

Le Conservatoire ne forme pas de sujets pour le théâtre; les professeurs de chant ont, chez eux, des cours privés pour l'étude des rôles et du répertoire.

Il y a une dizaine d'exercices publics par an, dont deux avec orchestre; les autres consistent en récitals de piano, de violon, d'orgue, en exécutions de musique de chambre, etc.

Le Conservatoire est administré par un comité de quinze membres, lequel nomme un directeur, chargé de faire exécuter le règlement[1]. Le comité élit aussi son bureau.

Tel est, en substance, le fonctionnement du Conservatoire de Genève, qui rend des services signalés au développement de la musique, et dont le corps enseignant est remarquable.

La Suisse compte encore des écoles de musique importantes à Zurich, Bâle, Berne, Lausanne, qui méritent d'être signalées. Mais il suffit d'avoir montré l'organisation du Conservatoire de Genève pour avoir une idée exacte de ce qu'est l'enseignement de la musique dans ce pays.

### Russie.

**Ancien régime.** — En Russie, l'organisation de l'enseignement musical officiel a été très particulière. C'est la *Société Impériale Russe de musique* qui en assura le fonctionnement et qui en eut toute la responsabilité. Voici l'origine de cette société :

Vers le milieu du XIXe siècle, on vit surgir une pléiade de jeunes maîtres. GLINKA était à leur tête. Ils éveillèrent en Russie l'amour de la musique classique et de la musique nationale. Peu à peu, le public sentit la nécessité d'avoir une organisation musicale pouvant donner à la Russie des professeurs de musique, des artistes et des compositeurs.

C'est alors (en 1840) que fut fondée la Société Impériale Russe de musique, sous l'appellation de « Société Symphonique ». Elle n'eut que dix années d'existence. En 1851, elle ferma ses portes, faute de ressources. Huit ans plus tard (en 1859), elle fut réorganisée. Le célèbre Antoine RUBINSTEIN fut l'âme de cette entreprise, et, dès la première saison de concerts, le succès s'affirma si éclatant que, d'accord avec le comité des directeurs, A. RUBINSTEIN décida de fonder à Moscou une section de la Société Impériale Russe de Musique.

Nicolas RUBINSTEIN, avec un Comité de Directeurs, se vit placé à la tête de cette société. Dès le début, il organisa des cours de piano, de théorie musicale et un cours de chant d'ensemble. Ce fut l'aube du Conservatoire de Moscou. Le public suivait avec un intérêt toujours croissant les progrès de cette société naissante. Les concerts étaient suivis avec un grand enthousiasme.

*
* *

Ici, il est indispensable de mettre sous les yeux du lecteur les principaux extraits des statuts de la Société Impériale Russe de musique concernant les Conservatoires et les Ecoles de musique qui dépendent d'elle, avec les dernières modifications apportées et approuvées :

« La Société Impériale Russe de musique a pour but de coopérer à la propagation de l'instruction musicale en Russie, de contribuer au développement de toutes les branches de l'art musical et d'encourager les artistes russes capables (compositeurs et exécutants), ainsi que les professeurs de musique.

« Dans ce but, la société a le droit :

« 1° de fonder dans diverses villes de Russie des classe de musique, ainsi que des Ecoles de musique et Conservatoires;

« 2° d'organiser pour ses membres des réunions musicales et concerts...

. . . . . .

1. Le directeur actuel est M. Henri GAGNEBIN (*Musiker Kalender*, 1929, II, p. 327).

« La société se compose de sections fondées dans les diverses villes de la Russie. Toutes ces sections, dans leur ensemble, forment la Société Impériale Russe de musique, et chacune de ces sections porte le nom de la ville dans laquelle elle se trouve.

. . . . . .

« La direction générale de la société se compose du président, du vice-président, de l'adjoint au président pour la partie musicale, des directeurs des Conservatoires de la société (qui en font partie de droit), de deux membres permanents et d'un membre délégué de chacune des sections locales.

« Le président de la société est élu par la direction générale pour cinq ans.

« La direction générale veille à l'unité de vues et d'action des diverses sections locales, de même qu'à l'observation en tous points, par celles-ci, des clauses des statuts.

. . . . . .

« Chaque section de la Société Impériale Russe de musique est administrée par une direction locale qui gère toutes les affaires au point de vue musical, économique et administratif. »

. . . . . .

Voici maintenant les articles essentiels des statuts régissant *tous* les Conservatoires et Ecoles de musique russes dépendant de la Société Impériale :

« Le but du Conservatoire est de former des exécutants pour l'orchestre, des virtuoses, des chanteurs de concert, des artistes dramatiques et lyriques, des chefs d'orchestre, des compositeurs et des professeurs de musique.

« L'enseignement du Conservatoire comporte deux branches : l'*enseignement artistique* et l'*enseignement scientifique*.

« L'*enseignement artistique* comprend : la connaissance des instruments composant un orchestre, l'étude du piano, de l'orgue, le chant, la théorie de la musique, l'histoire de la musique, l'histoire de l'art, l'esthétique, l'étude de la mise en scène, de la déclamation, de la mimique, de la danse, etc.[1].

« L'*enseignement scientifique* comporte des cours de religion, d'arithmétique, de géographie, d'histoire universelle, d'histoire de la Russie, etc.[2].

« L'étude de deux langues étrangères est exigible.

« Chaque Conservatoire possède un musée, une bibliothèque, etc.

« L'argent apporté par les élèves du Conservatoire en constitue les ressources. En outre, le Conservatoire de Pétersbourg reçoit de l'Etat un subside de 15.000 roubles ; celui de Moscou, un subside de 20.000 roubles[3].

« Les Conservatoires sont sous la dépendance du président de la Société Impériale Russe de musique dont ils font partie.

« Le président confirme les programmes et plans d'études soumis à son approbation par les directions locales, etc. Il confirme ou rejette la nomination de directeurs de Conservatoires, de professeurs, inspecteurs, etc., faites par les directions locales.

. . . . . .

« Toutes les directions locales doivent veiller au bien-être du Conservatoire placé sous leur dépendance, et chercher surtout à en augmenter les ressources pécuniaires, etc.

. . . . . .

« La direction de chaque Conservatoire est composée comme suit : directeur, conseil artistique, conseil scientifique, inspecteur du Conservatoire, inspecteur de l'enseignement scientifique, secrétaire, gérant du musée, trésorier, surveillant, expéditionnaire.

« Le directeur doit être un homme s'occupant spécialement de musique; il doit être sujet russe.

« Le directeur est nommé et révoqué par le président de la Société Impériale Russe de musique, sur l'avis de la section locale.

« Le directeur est membre de la direction locale et de la direction générale.

. . . . . .

« Sont admis au Conservatoire les élèves des deux sexes et appartenant à tous les rangs de la société.

« Tous les élèves sont externes[4]. Avant d'être admis, le postulant doit subir un examen qui le place, selon ses connaissances, dans telle ou telle classe. Les connaissances requises pour l'admission au Conservatoire sont les mêmes que dans les lycées de garçons et de filles. Néanmoins, pour le postulant doué de grandes qualités dans le domaine de l'art, ayant, par exemple, une très belle voix, le niveau des connaissances requises peut être abaissé. Ceux qui se destinent à l'étude du chant ou de tout instrument à vent doivent subir un examen médical afin d'acquérir la certitude que leurs études ne se feront pas au préjudice de leur santé.

. . . . . .

« Les élèves sont admis à titre d'élèves ou d'auditeurs.

« Les élèves sont ceux qui suivent le cours complet : artistique et scientifique. Les auditeurs sont ceux qui ne fréquentent que quelques classes à leur gré.

« La direction de la section locale détermine le payement annuel de chaque élève.

« Une réduction peut être accordée à certains élèves[5].

. . . . . .

« Les élèves sont tenus de prêter leur concours aux séances musicales, dramatiques, lyriques du Conservatoire et de la section locale de la Société.

. . . . . .

« Pendant leur stage au Conservatoire, les élèves subissent des concours d'épreuve, des examens et des concours de sortie.

« Les concours de sortie seuls sont publics.

. . . . . .

« Les concours de sortie se font en présence d'un délégué du gouvernement envoyé par le ministre de l'Intérieur, d'un délégué envoyé par le président de la Société, et enfin de l'un des directeurs de la section locale, choisi par la direction.

. . . . . .

« Ceux des élèves qui subissent avec succès les examens reçoivent un attestat, un diplôme ou une médaille. Ceux qui méritent un diplôme prennent le titre d'artiste libre. A ceux des élèves qui ont rem-

1. Cet enseignement comportait deux degrés, destinés aux virtuoses et aux pédagogues, avec diplômes pour chacune de ces catégories.
2. Enseignement de culture générale et obligatoire, à moins qu'on ne présentât un diplôme de gymnase.
3. Ces allocations ont été augmentées depuis l'époque où l'article a été rédigé.
4. Dans les derniers temps du tzarisme, on avait aménagé des logements pour les élèves.
5. Ces payements étaient de 200 roubles ou de 100 roubles pour les très bons élèves. Des bourses étaient aussi distribuées, et les élèves des classes d'instruments à vent recevaient gratuitement l'enseignement.

porté des succès notoires, et qui sont doués de qualités spéciales, on ajoute au diplôme une médaille en argent petite ou grande, ou en or.

« Les élèves auditeurs peuvent également recevoir des attestats, des diplômes, s'ils subissent avec succès les examens.

« Sont admis aussi à subir lesdits examens les élèves n'ayant pas fait leurs études au Conservatoire; ils peuvent également recevoir un attestat et un diplôme.

« A la fin du concours d'épreuve, a lieu le grand concours de sortie annuel, où l'on fait connaître la décision du conseil artistique confirmée par le président de la Société au sujet de la distribution des récompenses.

« Les élèves sont soumis à la loi militaire, mais, pour ne pas interrompre leurs études, leur entrée au service peut être retardée jusqu'à vingt-deux ans. »

Le petit historique suivant du Conservatoire de Moscou et de celui de Saint-Pétersbourg établira clairement la situation ancienne de l'enseignement musical en Russie, puisque le fonctionnement de tous les autres Conservatoires était sensiblement identique.

*
* *

**Moscou.** — En 1866, après les premières épreuves relatées au début de cet article et les premières difficultés franchies, une ère nouvelle s'ouvrit pour la Société. Ce fut l'inauguration du Conservatoire de Moscou, qui eut lieu le 1er septembre. Nicolas Rubinstein en fut nommé directeur. Il était de plus chef d'orchestre des concerts symphoniques, et virtuose exécutant. Son immense prestige artistique contribua puissamment au rapide développement de la Société et du Conservatoire.

Bien avant l'ouverture du Conservatoire, le nombre des classes de l'Ecole de musique fondée par N. Rubinstein avait considérablement augmenté. En 1861-62, on comptait déjà deux classes de chant, une de violon, une de violoncelle, deux de piano (cours élémentaire), deux de piano (cours supérieur), une de flûte, une de trompette, trois de théorie musicale.

A la fin de 1866, Tchaïkowski, à peine sorti du Conservatoire de Pétersbourg, fut nommé professeur d'harmonie au Conservatoire de Moscou. Les autres professeurs étaient le violoniste Laub, le pianiste Klinoworth, le chanteur Galvani, etc.

En 1867, on créa de nouvelles classes : une de contrebasse, une de déclamation et de mise en scène, une de danse et une d'escrime pour les chanteurs. L'enseignement scientifique fut organisé. Les bons élèves instrumentistes furent admis dans la composition de l'orchestre des concerts symphoniques. De grands perfectionnements furent apportés à l'étude de la théorie musicale et du solfège.

En 1870 on décerna les premières récompenses. C'est aussi à cette époque que fut organisé le premier exercice d'élèves. On monta l'opéra de Glinka. *La Vie pour le Tzar*. En 1872, on monta l'*Orphée* de Gluck.

En 1881, Nicolas Rubinstein mourut. Il fut remplacé par un des professeurs du Conservatoire, M. Goubert, lequel n'exerça les fonctions de directeur que pendant deux ans. Taneïew lui succéda en 1884. C'est alors seulement que fut créée la première classe d'orchestre.

1. Après la mort de Chestakowski, un de ses remplaçants à la direction fut le réputé chef d'orchestre allemand Kess, qui releva le niveau des études et améliora l'institution.

En 1889, Taneïew se démit de ses fonctions et fut remplacé par M. Sakonoff, qui les conserva jusqu'en 1906, époque à laquelle il fut lui-même remplacé par le distingué compositeur M. Ippolitoff Ivanoff.

Il y avait, avant 1917, trente-sept professeurs pour l'enseignement artistique, plus un maître de danse, un maître de gymnastique, et dix-sept professeurs pour l'enseignement scientifique.

Le Conservatoire de Moscou a exercé une influence considérable sur le développement de la musique en Russie, où existe aujourd'hui une admirable école de compositeurs pleins de talent, d'originalité, de vitalité, de séve nationale, sur laquelle le monde entier a les yeux.

En dehors du Conservatoire fondé par la Société Impériale Russe de musique, Moscou possédait un second conservatoire placé sous le patronage de Son Altesse Impériale la grande duchesse Elisabeth. Il a été fondé par Chestakowski, musicien et professeur de piano, et porte le nom de *Conservatoire Chestakowski* de la Société philharmonique de Moscou; il ne reçoit aucun subside de l'Etat.

Il a la même importance que le Conservatoire de la Société Russe et à peu près la même organisation[1].

De plus, il existait à Moscou un nombre considérable d'écoles de musique privées, plus ou moins importantes.

*
* *

**Saint-Pétersbourg.** — Le Conservatoire de Saint-Pétersbourg, aujourd'hui sous la direction du célèbre compositeur A. Glazounow, a été fondé en 1859, sous forme de « classes musicales », par A. Rubinstein, et réorganisé en 1862, époque à laquelle il reçut le nom de Conservatoire.

Il y avait été créé sous les auspices de la section de Saint-Pétersbourg de la Société Impériale Russe de musique, qui l'administrait et en nommait le directeur jusqu'en 1905. A cette date, le ministre de l'intérieur appliqua au Conservatoire les *Règlements temporaires* qui venaient d'être introduits dans les établissements supérieurs d'instruction, et qui leur concédaient le droit de s'organiser de manière autonome et d'élire le directeur.

En 1908, les rapports entre la section de Saint-Pétersbourg et la Société Impériale russe se voyaient réduits au minimum, et il était à prévoir que, très prochainement, le Conservatoire passerait dans le ressort du ministère de l'Instruction publique.

Le Conservatoire était placé sous la direction : 1° d'un directeur élu par le Conseil; 2° du Conseil dont dépendait le cours normal des études, car c'était ce conseil qui prenait toutes les mesures nécessaires, sous sa propre responsabilité, pour assurer l'ordre, le travail et la tranquillité de la vie académique dans l'établissement. Ce Conseil était composé des professeurs des classes supérieures[2].

Le directeur, de son côté, avait la charge de faire appliquer les décisions prises par le Conseil; et c'est lui qui présentait à celui-ci les propositions et projets de règlement.

Au point de vue financier, la question est alors très compliquée, car le budget des dépenses est fort considérable, et les ressources apparaissent très restreintes. Les élèves, au nombre de 950 en 1906, payent 100, 200, 250 et 300 roubles par an, suivant les cours qu'ils suivent et les professeurs avec lesquels ils

2. L'enseignement comportait deux degrés, élémentaire et supérieur.

travaillent[1], et, à l'enseignement instrumental, tous les élèves sont tenus de suivre un cours d'harmonie. Tous également, sans exception, doivent suivre les cours de solfège pendant trois ans, à moins que, par un examen, il soit constaté qu'ils puissent en être dispensés et entrer dans une classe supérieure.

*
* *

La Société Impériale Russe de musique avait encore des sections dans les principales villes de province suivantes :

Wladicaucase; Woronesch; Ekaterinoslav; Kazan; Kiew; Nijni-Novogorod; Odessa; Penza; Rostow-s.-Don; Saratow; Kharkow; Iaroslav; Wilna; Ekaterinodar; Irkoutsk; Nikolaiew; Orel; Poltava; Riga; Samara; Stawropol de Caucase; Tambow; Tiflis, Tomsk, Bakou, Astrakhan.

A Varsovie, il y a un Institut de musique. En outre, des écoles privées fonctionnent très avantageusement à Pétersbourg, Moscou, Varsovie et dans plusieurs villes de province.

D'autre part, le Conservatoire touchait une subvention de 15.000 roubles du gouvernement et 20.000 roubles par an comme intérêts des capitaux qui lui appartenaient.

Les traitements des professeurs étaient très médiocres.

Les directeurs qui se sont succédé depuis la fondation sont :

Antoine Rubinstein; Zaremba; Azantchefski; Charles Davidow; Antoine Rubinstein (réélu); Johansen; Bernard et Glazounow, directeur actuel.

L'enseignement donné au Conservatoire de Saint-Pétersbourg est à peu près semblable à celui du Conservatoire de Moscou. Les résultats artistiques sont des plus satisfaisants.

Le génial Rimsky-Korsakow y fut professeur, ainsi que Liadow : c'est dire le haut et brillant enseignement que reçoivent dans cette Ecole les jeunes compositeurs.

Dans ces deux conservatoires, les études d'harmonie, de contrepoint, de fugue, de composition tiennent une très grande place. On attache une égale importance à l'enseignement vocal.

De tout ce qui précède, on peut se faire une idée de ce qu'était l'enseignement musical dans l'immense empire des tzars. En peu d'années, il avait pris un développement considérable et acquis une vitalité qui va sans cesse s'accentuant et qui fait présager les plus brillantes destinées pour la musique dans ce pays.

Dans les dernières années de l'ancien régime et pendant la guerre, l'autonomie des conservatoires s'est accentuée. On a décidé aussi que les professeurs toucheraient une pension après vingt ans de services. Des facultés ou branches furent instituées, chacune d'elles élisant un comité mixte composé de professeurs et d'élèves de la branche, ceux-ci en nombre moitié moindre que les professeurs. Ces comités se réunissaient pour discuter des questions intéressant les diverses branches. Quant au conseil composé des professeurs des classes supérieures, dont il a été question plus haut, il continuait son exercice.

Les élèves virtuoses, à la fin de leurs études, devaient donner un récital public.

1. Les prix payés par les élèves dépendent aussi de la position sociale de ceux-ci. Les élèves libres ou auditeurs payent les prix les plus élevés.

*
* *

**Régime actuel.** — Au cours des deux premières années du nouveau régime de la Russie, aucun changement notable ne s'est produit dans le fonctionnement des conservatoires. Vers 1920, le commissariat de l'Instruction publique, qui avait remplacé le ministère de même nom, a commencé à s'immiscer dans la gestion de ces établissements. On décida d'abord qu'il n'y aurait pas d'élèves payants, et que le nombre des élèves serait diminué; ensuite, les traitements des professeurs furent augmentés au prorata du nombre des élèves supprimés. Mais les divisions instituées par l'ancien régime sous forme de degrés, élémentaire, supérieur, se virent maintenues.

*
* *

**Conservatoires.** — Les deux conservatoires de Leningrad et de Moscou comptent chacun de six cents à six cent cinquante élèves. Ces établissements n'ont plus d'autonomie. Les directeurs, appelés recteurs, sont nommés par les conseils des professeurs où figurent des délégués des conseils des élèves; la nomination se fait par élection, laquelle est sanctionnée ou infirmée par la section artistique de l'Instruction professionnelle du Commissariat de l'Instruction publique. Les Conservatoires se trouvent sous la dépendance absolue de cette section, dont un délégué assiste à tous les examens et à toutes les auditions d'élèves, ainsi qu'aux épreuves d'admission des élèves[2]. Le recteur actuel du Conservatoire de Moscou est M. Igounow. De même, les professeurs sont élus par le conseil des professeurs, dans lequel les élèves sont représentés, et cela sous la sanction de la section artistique de l'Instruction professionnelle du Commissariat de l'Instruction publique; cette disposition engendre des conflits entre maîtres et élèves. Au point de vue financier, ce fut d'abord le Commissariat de l'Instruction publique qui assura le budget intégral des conservatoires comme celui de toutes les écoles, en dépit des conflits continuels qui s'élevaient à l'égard de la « typisation » de ces écoles, c'est-à-dire de leur classement dans une des trois catégories : primaire, secondaire, supérieure. Mais actuellement, le Commissariat se borne à verser un appoint dont le montant apparaît d'ailleurs très variable. Il appartient aux conservatoires d'assurer le reste des ressources nécessaires à leur fonctionnement, en faisant payer les élèves, tout en maintenant partiellement le régime des bourses. C'est le conseil des élèves qui a qualité pour désigner les bénéficiaires de bourses, et aussi ceux d'entre les étudiants qui doivent apporter une contribution scolaire.

En ce qui concerne les programmes de l'organisation des cours, peu de changements importants sont à signaler, du moins à l'égard de l'enseignement instrumental. Ainsi, le piano et le violon comportent chacun neuf cours, dont cinq préparatoires et quatre supérieurs. Pour le violon supérieur, l'examen final exige l'exécution des fugues de Max Reger, alors que l'examen de piano comporte une œuvre russe moderne sans désignation d'auteur. Mais les idées ré-

2. Nous sommes redevables à M. Glazounow, directeur du Conservatoire de Leningrad, et à MM. Cortes et Caloire, anciens professeurs au Conservatoire de Moscou, des renseignements qui suivent sur l'enseignement musical actuel en Russie. Nous les prions de vouloir bien agréer tous nos remerciements. (N. D. L. D.)

gnantes ont déterminé une extension considérable du programme de culture générale, surtout en ce qui concerne les matières d'ordre historique et sociologique. Et la répercussion de ces idées s'observe même sur le terrain musical proprement dit; c'est ainsi que, dans une classe d'harmonie, on prendra de préférence comme mélodie à harmoniser un type provenant du folk-lore. Cette tendance a rencontré l'approbation du corps professoral.

On a aussi introduit de nouveaux cours : cours de direction de l'orchestre et, au degré élémentaire, surtout dans les écoles techniques, cours d'audition destiné à apprendre à écouter. De plus, les professeurs s'efforcent continuellement de réformer et d'améliorer l'enseignement à tous les degrés. Dans chaque classe, les élèves doivent tenir un journal de l'enseignement de leur maître.

A l'origine, l'organisation des concerts et spectacles était subordonnée à l'autorisation stricte du Commissariat de l'Instruction publique, mais, depuis quelques années, ce régime d'absolutisme s'est beaucoup atténué. On mobilise les musiciens pour des concerts destinés au peuple, aux malades, aux ouvriers d'usine, etc.; ces déplacements offrent aux artistes un sérieux intérêt matériel, car souvent ils recevaient des contributions en nature; mais, après un certain flottement, on est revenu au payement en argent.

*
* *

**Autres établissements.** — Les écoles privées, très rares, ont d'abord été soumises au même régime que les conservatoires, mais, maintenant, en conformité avec la réaction qui s'est produite dans la politique intérieure, une détente se dessine dans un sens plus libéral.

On peut noter qu'au printemps de 1928, un concert composé exclusivement d'étudiants s'est organisé à Leningrad dans un but pédagogique.

### Angleterre et Amérique.

En Angleterre et en Amérique, Londres et Boston méritent des mentions spéciales.

**Londres.** — A Londres fonctionnent cinq conservatoires. Deux d'entre eux tiennent la tête, ce sont : 1° *Royal College of music*, ayant pour directeur Sir Hugh P. Allen[1]. Il fut fondé en 1876 par Sullivan sous le titre de *National training School of music*, et prit son nouveau titre en 1883. Cette institution, de grand avenir, possède un capital considérable. 2° *Royal Academy of music*, fondée en 1822, directeur Dr J.-B. Mac Ewen[2]. Dans ces deux établissements, l'enseignement a les tendances classiques; le contrepoint, la fugue, la composition y tiennent une très grande place; l'importance accordée à l'enseignement vocal et à l'enseignement instrumental est égale; la sanction des études consiste en examens et concours dont les résultats n'ont, du reste, aucune influence sur la carrière des lauréats, et ne leur confèrent aucun avantage particulier. Enfin, il y a des exercices publics.

Les trois autres conservatoires établis à Londres sont : *London Academy of music*, fondée en 1861, spécialement destinée aux amateurs; *Trinity College*, fondé en 1872, société de rapport distribuant des diplômes; et *Guild Hall School of music*, fondée en 1880.

Enfin, nous trouvons un conservatoire à Edimbourg, un à Dublin, un à Glasgow.

*
* *

**Boston.** — Le conservatoire le plus grand du monde est, dit-on, celui de Boston[3], où fréquentent deux mille élèves, avec dix-huit professeurs de piano, deux d'orgue, quatorze de chant, etc. Il y a aussi, ce qui fait l'originalité de cette école, des professeurs de littérature, de rhétorique, d'histoire, d'expression, d'interprétation artistique, de développement de la voix parlée : en tout quatre-vingts professeurs.

Comme en Allemagne, on forme l'esprit de ceux qui sont appelés à faire la critique et on leur enseigne ce qui doit les rendre compétents! Il y a donc un cours de journalisme musical, de critique et de littérature musicales. « Ce cours, dit le programme, comprend la connaissance générale de tous les chefs-d'œuvre du répertoire classique, la connaissance pratique des instruments de l'orchestre et de leur usage dans les œuvres modernes; la compréhension des différentes écoles de composition et la technique des exécutions; des exercices pratiques de critique et d'études, et toute la routine du travail journalier. »

Beau programme pour assurer la compétence de la critique! Il ne serait peut-être pas inutile de le méditer et de le pratiquer en France et ailleurs! Et puis, il y a le côté pratique, que ne dédaigent jamais les Américains, car, ajoute le même programme, « il y a des demandes croissantes de critiques musicaux expérimentés dans toutes les villes des États-Unis. Quelques-unes d'entre elles, même parmi les plus grandes, sont à présent très pauvres à cet égard, les besoins étant beaucoup plus grands que les offres. »

Le budget du Conservatoire est de 1.500.000 fr.; cependant les élèves payent une rétribution scolaire assez élevée (environ 1250 fr. par an[4]).

Au nombre des choses enseignées, il faut remarquer que les élèves de piano apprennent obligatoirement à démonter et à remonter les pianos, afin d'en bien connaître la construction et de savoir les accorder eux-mêmes.

Détail curieux : on compte, répartis dans les différentes classes, douze orgues à tuyaux et un grand orgue. La soufflerie de tous ces instruments marche à l'électricité. Il n'y a pas d'exemple d'autre établissement renfermant une aussi grande quantité d'orgues!

Autre particularité plus curieuse encore : si l'on veut obtenir un diplôme de gradué ou de professeur du Conservatoire, il faut suivre, à l'université de Boston, les cours de langues modernes et anciennes, mathématiques et sciences naturelles, géométrie, trigonométrie, physique, chimie, biologie, histoire, littérature, droit, économie politique, psychologie, logique, théorie de la connaissance, principes de métaphysique, éthique! Universalité de connaissances!

A signaler encore un pensionnat spécial pour les élèves femmes dont les parents n'habitent pas Boston.

1. *Musik. Kalender*, 1929, II, p. 48.
2. *Ibid.*, II, p. 48.
3. *Boston Conservatory of music*. Dir. Agide Jacchi *Musik. Kalender*, 1929, II, p. 417.
4. Prix d'avant-guerre.

On voit combien l'organisation du Conservatoire de Boston le différencie singulièrement des autres établissements similaires. Il a ainsi son originalité.

* * *

D'autres écoles de musique fonctionnent encore d'une manière très intéressante aux Etats-Unis et ailleurs; néanmoins, il faut se borner, et l'on ne peut décrire par le détail (cela deviendrait du reste superflu) ce qu'est l'enseignement musical dans le monde entier. Après ce qui a été dit sur son organisation et son fonctionnement en France, en Allemagne, en Autriche, en Italie, en Belgique, en Suisse, en Russie, en Angleterre, en Amérique, il suffira de mentionner : le Conservatoire d'*Amsterdam*[1], fondé en 1862; le Conservatoire de *Rotterdam*, fondé en 1845; à la Haye, le *Haagsch Conservatorium*, directeur Siegfried Blaauw, fondé en 1826 (très florissant, enseignement gratuit) et le *Koninklyk Conservatorium voor Muziek*, dir. D. J. Wagenaar (*Musik. Kal.*, II, p. 138); le conservatoire de *Luxembourg*, fondé en 1864, assez important; dir. Luc Lambote.

D'autres pays encore ont des conservatoires dignes d'être signalés : ceux de *Copenhague*, fondé en 1867; de *Christiania*, fondé en 1865; de *Stockholm*, fondé en 1871, comme institution d'Etat avec l'enseignement gratuit; de *Madrid*, fondé en 1830; de *Saragosse* et de *Valence*; de *Lisbonne*, fondé en 1836, etc.

### Grèce[2].

**Athènes.**— Le Conservatoire de musique et de déclamation d'Athènes ou *Odéon* d'Athènes, n'est pas subventionné par l'Etat. Il doit sa fondation aux philhellènes MM. Averof et Singros, et à certaines colonies grecques à l'étranger qui ont, dans ce but, fait don de fortes sommes au gouvernement hellénique. Fondé en 1871, le Conservatoire d'Athènes fut réorganisé par M. Nasos, directeur honoraire actuel, qu'imposa M. Averof. Sous cette condition, ce dernier versa une nouvelle somme de deux millions.

Administré par un conseil de neuf membres, que préside M. Georges Averof, et ayant comme sous-directeur M. C. Nikolau, le Conservatoire comporte un enseignement payant, mais dont le prix varie avec les diverses classes. Toutefois, un certain nombre d'élèves, dont la situation mérite cette faveur, sont admis à titre gratuit.

L'année scolaire, d'une durée de neuf mois, commence le 1er septembre et se termine le 31 mai.

Les classes sont les suivantes :

| | | |
|---|---|---|
| Théorie et solfège. | Contrebasse. | Musique d'ensemble. |
| Harmonie. | Flûte. | Chant. |
| Composition. | Clarinette. | Déclamation. |
| Piano. | Hautbois. | Histoire de la musique. |
| Harpe. | Basson. | Histoire de l'art dramatique. |
| Violon. | Cor. | |
| Alto. | Trompette. | |
| Violoncelle, | Trombone. | |

L'enseignement admet trois degrés : élémentaire, moyen et supérieur. Il est donné par des « professeurs » pour le degré supérieur, et par des « maîtres » pour les degrés moyen et élémentaire. On compte environ vingt-cinq professeurs et une trentaine de maîtres. Le nombre des élèves est actuellement de six cent cinquante environ, répartis de la façon suivante entre les différentes classes :

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Piano | 210 | Violoncelle | 30 | Harpe | 10 |
| Chant | 200 | Contrebasse | 20 | Trompette | 10 |
| Violon | 150 | Clarinette | 15 | Trombone | 5 |

Les classes d'harmonie et d'histoire de la musique sont obligatoires pour tout élève instrumentiste; de même, la classe de déclamation est obligatoire pour les chanteurs.

L'âge d'admission est compris entre les limites de neuf et de dix-neuf ans. Si un élève se présente à partir de l'âge de douze ans, il doit justifier de quelques notions musicales.

Les classes comprennent des élèves hommes et des élèves femmes, et les cours ont lieu deux fois par semaine.

Aucun élève ne peut changer de classe, en cours d'année, sans une autorisation spéciale de la direction et sans le consentement du professeur de sa classe.

Les examens de fin d'année ont lieu du 18 mai au 10 juin. Chaque élève qui en est jugé digne reçoit un diplôme; le nombre de ces diplômes n'est pas limité, mais ceux-ci comportent différentes catégories. Ainsi, le diplôme de « soliste » n'est délivré qu'à la suite d'un concours dont le programme comprend un récital très chargé. Le diplôme de « maître » est donné également au concours, mais avec un programme moins difficile, dont l'exécution en récital n'est pas exigée. Il y a enfin des diplômes simples. On accorde aussi des médailles d'or à titre exceptionnel, ainsi que des médailles d'argent et de bronze.

Il y a une vingtaine d'années, on a fondé un orchestre du Conservatoire qui comportait alors une quarantaine d'exécutants. Le nombre de ceux-ci est actuellement de quatre-vingts, et, depuis trois ans, l'Etat subventionne l'orchestre.

Nous noterons que plusieurs écoles de musique, portant le nom de conservatoire, ont pris naissance récemment; la plus ancienne de celles-ci (après le Conservatoire d'Athènes) est l'*Odéon Hellénique*.

D'autres villes de Grèce possèdent également des écoles de musique; ce sont : le Pirée, Salonique, Volo, Calamata, Patras. Mais l'enseignement donné à Athènes reste, sans contredit, très supérieur à celui que dispensent ces écoles. Athènes compte, en outre, de très nombreux concerts, et des virtuoses internationaux y passent presque tous les ans. Aussi, l'Orient vient-il chercher dans cette ville les éléments d'art qui ne peuvent aller jusqu'à lui.

## CONSERVATOIRE IDÉAL

Après avoir passé en revue l'organisation des différentes écoles de musique les plus importantes du monde, il serait peut-être intéressant de montrer ce que pourrait et devrait être un Conservatoire modèle, le *Conservatoire idéal*.

Tout d'abord, le Conservatoire idéal devrait être largement subventionné par l'Etat pour pourvoir à

1. M. Daniel de Lange, ancien directeur de ce Conservatoire, musicien instruit, est l'auteur d'une théorie musicale contenant des aperçus ingénieux et nouveaux, lesquels exigeraient un long développement. La nature et le caractère de l'*Encyclopédie* ne permettent malheureusement que de la mentionner et d'en signaler l'intérêt.

Le directeur actuel est Sem Dresden (*Musik. Kalender*, II, 130).

2. Nous sommes redevables de la révision et de la mise à jour de cet article, écrit en 1901, à l'obligeance de M. Maurice Naudin, professeur au Conservatoire d'Orléans et ancien professeur au Conservatoire d'Athènes, que nous prions de vouloir bien trouver ici l'expression de tous nos remerciements. (N. D. L. D.)

tous les besoins d'un enseignement intégral et gratuit, tel qu'il va être formulé ci-après. La question d'argent doit donc être écartée.

Le Conservatoire de Paris, semblant le plus complet au point de vue des études purement musicales et dramatiques, peut être pris avec avantage pour type, mais avec des modifications et des adjonctions dont voici l'exposé :

Le Directeur ne s'occuperait que de la partie artistique. Il serait secondé par un sous-directeur, chargé de l'inspection des classes, un administrateur chef du secrétariat, un sous-chef du secrétariat et le nombre de commis nécessaire.

*Tous* les professeurs, répétiteurs, accompagnateurs seraient convenablement et même largement appointés. Il n'est pas digne d'un établissement de l'Etat d'accepter des services gratuits de ses professeurs.

On voit fréquemment dans les classes de tout enseignement des élèves complètement illettrés. Cela est déplorable, inadmissible et nuisible à leur développement intellectuel et artistique; ne pourraient donc être admis que ceux qui fourniraient la preuve d'études antérieures suffisantes; en outre, des classes de grammaire, orthographe, littérature, histoire, seraient créées pour certaines catégories d'élèves.

L'étude des formes musicales, l'analyse des œuvres devraient être l'objet d'une étude spéciale. Le professeur de composition ne peut tout faire, tout enseigner : un cours annexe aux classes de composition serait donc très utile et devait être créé dans ce but.

L'étude du chant choral, imposée à *tous* les élèves, aiderait à développer chez eux le sens de la justesse absolue, du style polyphonique, à leur faire connaître les belles œuvres vocales. On obtiendrait ainsi des ensembles vocaux capables de rendre les plus grands services, car tout musicien doit pouvoir chanter en chœur, même avec une voix médiocre : des classes d'ensemble vocal pour tous les élèves seraient dont créées.

On voit souvent des lauréats de solfège lire très faiblement dans les classes instrumentales. Les professeurs de ces classes n'ont pas le temps nécessaire pour s'occuper utilement de la lecture : des cours spéciaux de lecture seraient institués pour les instrumentistes.

Il est indispensable que tout musicien ait au moins un aperçu de l'histoire de la musique. La plupart des élèves sont, à cet égard, d'une ignorance absolue. Il serait utile d'avoir, en dehors du Cours d'histoire de la musique existant déjà, et obligatoire pour tous les élèves d'harmonie et de composition, un autre cours primaire d'histoire musicale, obligatoire pour tous les élèves.

Il semble que tout musicien doive avoir des connaissances sur la théorie de la langue des sons. Beaucoup en ignorent même les éléments; c'est une grave lacune qu'il faut combler en instituant des classes élémentaires d'harmonie pour *tous* les élèves instrumentistes.

Les compositeurs devraient connaître la technique de tous les instruments; mais cela est presque impossible. Les plus indispensables étant le piano et les instruments à cordes, des classes spéciales de piano seraient obligatoires pour tous les élèves des classes d'harmonie et de composition, et des classes spéciales de violon et de violoncelle pour tous les élèves de composition. Ceux-ci, devant avoir l'esprit particulièrement cultivé, suivraient en outre des cours de littérature et d'histoire, créés pour eux.

La durée des études des élèves chanteurs devrait être de cinq ans.

Généralement moins musiciens que les instrumentistes, ils ont un temps moins long pour parfaire leurs études! Ils arrivent le plus souvent complètement ignorants dans les classes ; il leur faut apprendre le solfège, la vocalisation, l'émission de la voix, l'art si difficile du chant, etc. Cinq années ne sont pas de trop pour remplir ce programme. En outre, tous les chanteurs devraient savoir jouer un peu du piano, afin de pouvoir s'accompagner et maintenir la justesse dans leurs études. Cela leur serait d'un très grand secours! Des classes de piano spéciales aux chanteurs devraient être établies.

Afin de permettre aux meilleurs élèves chanteurs de faire leurs études sans préoccupation matérielle, de s'y adonner entièrement, et aussi afin de les soustraire aux sollicitations extérieures, un pensionnat serait établi pour les hommes et un pour les femmes; vingt élèves de chaque sexe y seraient admis après désignation des comités d'examen. Une éducation musicale et littéraire complète leur serait donnée.

Les cours de grammaire, orthographe, littérature, histoire, seraient suivis également par tous les autres élèves de chant et ceux de la déclamation dont l'éducation première ne serait pas reconnue suffisante.

On a constaté souvent qu'un trop grand nombre d'élèves dans une classe nuisait à leurs études et à leurs progrès, les soins du maître se trouvant trop dispersés : le nombre des élèves ne pourrait être supérieur à huit.

L'instrumentation moderne faisant un emploi fréquent des gros cuivres, il semble très utile que leur mécanisme soit enseigné aux élèves : une classe spéciale devrait leur être consacrée.

Il serait également désirable qu'on étudiât le saxophone et le sarrussophone, instruments fort usités aujourd'hui. Leur étude pourrait être réunie à celle de la clarinette et du basson.

L'art de blouser les timbales devrait aussi être l'objet d'un enseignement.

Les perfectionnements importants : prolongement des sons, célesta, etc., apportés à l'harmonium depuis plusieurs années, justifieraient actuellement la création d'une classe pour l'enseignement de cet instrument.

Une seule classe de musique de chambre n'est pas suffisante pour tous les élèves d'une grande école. On devrait, selon les besoins, en créer d'autres[1], et surtout instituer une classe spéciale de quatuor à cordes.

Bien que l'art de diriger un orchestre ne puisse guère être l'objet d'un enseignement spécial, bien que l'expérience ait démontré qu'il faut surtout avoir *le don*, et que ceux qui ont été et sont les meilleurs chefs d'orchestre n'ont guère appris leur métier que d'eux-mêmes, il n'est pas moins vrai que la pratique en ceci est la meilleure leçon, et que les dons naturels peuvent se développer avec l'occasion de les exercer et les conseils d'un chef expérimenté. A la classe d'orchestre, certains élèves pourraient être appelés à prendre la direction de l'orchestre, sous l'œil du maître. Les élèves de composition, dont les œuvres auraient été choisies par le comité pour être

1. Depuis que cet article est écrit, deux classes nouvelles ont été créées.

essayées à la classe d'orchestre, seraient *obligés* de conduire leurs œuvres.

Les femmes étant actuellement en très grand nombre dans les classes de violon, d'alto et de violoncelle, il n'y a aucune raison pour ne pas séparer les sexes, comme on le fait pour le piano. Il y aurait donc, pour ces instruments, des classes d'hommes et des classes de femmes; les concours pour les prix devraient aussi être distincts.

Puisqu'il y a des épreuves de lecture pour tous les concours, on se demande pourquoi les chanteurs en sont exemptés.

Cette épreuve devrait d'autant plus leur être imposée qu'elle stimulerait leur zèle pour les études de solfège, dont ils ont généralement plus besoin que les autres. La lecture ferait donc partie des épreuves du concours pour les chanteurs.

Pour l'entraînement des élèves, pour habituer ceux-ci à faire de la musique ensemble et à se produire en public, quatre exercices ne seraient pas de trop : deux avec orchestre et chœurs, et deux de musique de chambre et chant. Aux exercices d'orchestre, on ferait entendre les meilleurs essais des élèves de composition dirigés par les auteurs : un ou deux morceaux de ce genre figureraient à chaque programme.

Il serait également intéressant d'établir un exercice spécial pour les élèves de déclamation.

Lorsqu'un professeur est absent par maladie ou par congé, sa classe ne doit jamais être interrompue, et son fonctionnement doit être assuré immédiatement.

Des professeurs suppléants devraient être nommés et tenus de se rendre au premier appel de l'administration.

Rien ne serait changé aux concours pour l'admission ni aux examens semestriels. Quant aux concours publics de fin d'année, ils sont tellement dans les mœurs en France et ils entretiennent une telle émulation, qu'il serait difficile de les supprimer, bien que l'émotion fasse perdre à beaucoup de concurrents leurs meilleures qualités et ne leur permette pas toujours de donner la mesure exacte de leur talent. Mais il ne serait que juste d'instituer à côté des concours des examens sérieux de fin d'études, à la suite desquels l'élève qui le mériterait recevrait un certificat, un diplôme de capacité. Ce serait quelque chose comme le certificat de maturité en Allemagne ou le diplôme de licence à Milan.

Cette sanction des études serait conforme à la justice et à l'équité, et nul n'aurait plus le droit de se plaindre. Il ne paraît pas impossible de mettre en pratique une telle mesure en en réglant bien tous les détails. Pour les bons élèves, le certificat de fin d'études constituerait une garantie et comme un passe-partout, et quelle que fût ensuite l'issue du concours, leur science et leur talent seraient constatés officiellement. Les autres élèves, médiocres ou mauvais, n'entrent pas en ligne de compte.

Il serait urgent de rendre l'obtention des prix plus difficile et d'en restreindre le nombre, si l'on ne veut voir diminuer le prestige qui s'y attache.

Excepté le concours pour le Grand Prix de Rome, auquel peuvent du reste prendre part des concurrents étrangers au Conservatoire, rien ne sanctionne les études des classes de composition. On pourrait imposer aux élèves une épreuve consistant en : un lied, madrigal ou chœur sur une poésie donnée; un morceau de musique de chambre pour piano et violon ou violoncelle sur un thème donné, et une petite scène dramatique pour chant et orchestre sur livret donné. Les élèves seraient enfermés en loge pour chaque épreuve pendant un maximum de dix-huit heures.

Les concours, constituant une sanction des études de l'école, doivent se faire dans l'école même et non au dehors. Il devrait être absolument interdit au public de manifester contre les concurrents et contre les décisions du jury.

Afin de laisser aux artistes spéciaux la très grande prépondérance dans les jurys de concours et d'examens, l'Etat ne se ferait représenter dans ces jurys que par un seul membre.

La question des costumes et des décors aux concours publics a été si souvent agitée qu'il en faut bien parler. Il est évident que les jurys, très compétents, n'ont pas besoin du costume pour juger de la valeur réelle de l'élève; le port du costume donnerait donc surtout satisfaction au public; peut-être aussi, le costume conférerait-il à l'élève un certain relief, une certaine excitation favorable à son jeu. Il n'y aurait aucun inconvénient à en faire l'essai si des difficultés presque insurmontables ne se présentaient : les concurrents tirent au sort l'ordre dans lequel ils doivent subir le concours; cet ordre doit être respecté; or, comment un concurrent trouvera-t-il le temps de changer de costume s'il doit donner la réplique au concurrent suivant? Inversement, comment celui qui donne une réplique trouvera-t-il le temps de changer de costume s'il passe son propre concours immédiatement après? Ces questions paraissent insolubles, à moins de supprimer le tirage au sort des scènes et de les combiner, de manière à permettre aux concurrents de changer opportunément de costumes pour leurs concours et pour leurs répliques.

Le changement de décors est également difficile et compliqué, à moins de laisser entre chaque scène le temps nécessaire pour ce changement; mais que de temps perdu pour le jury! Et la durée du concours!

Tout cela mérite cependant une étude sérieuse.

En continuant les modifications et adjonctions précédemment indiquées avec ce qui existe déjà actuellement, voici quel serait le programme définitif des études du Conservatoire idéal :

1. Solfège des instrumentistes, classes des hommes.
2. Solfège des instrumentistes, classes des femmes.
3. Solfège des chanteurs, classes des hommes.
4. Solfège des chanteurs, classes des femmes.
5. Harmonie, hommes.
6. Harmonie, femmes.
7. Harmonie élémentaire pour les instrumentistes, hommes.
8. Harmonie élémentaire pour les instrumentistes, femmes.
9. Contrepoint.
10. Fugue, composition, instrumentation.
11. Etude des formes, analyse des œuvres.
12. Orgue.
13. Accompagnement au piano.
14. Piano, hommes.
15. Piano, femmes.
16. Piano spécial pour les élèves des classes d'harmonie et de composition.
17. Piano spécial pour les chanteurs.
18. Piano préparatoire, hommes.
19. Piano préparatoire, femmes.
20. Harpe.
21. Harmonium.
22. Chant, hommes.
23. Chant, femmes.
24. Opéra.
25. Opéra-comique.
26. Déclamation dramatique.
27. Violon, hommes.

28. Violon, femmes.
29. Violon préparatoire, hommes.
30. Violon préparatoire, femmes.
31. Violon spécial pour les élèves de composition.
32. Alto, hommes.
33. Alto, femmes.
34. Violoncelle, hommes.
35. Violoncelle, femmes.
36. Violoncelle spécial pour les élèves de composition.
37. Contrebasse.
38. Flûte.
39. Hautbois.
40. Clarinette, saxophone.
41. Basson, sarrussophone.
42. Cor.
43. Trompette.
44. Cornet à pistons.
45. Trombone.
46. Instruments en cuivre (tubas).
47. Ensemble vocal (chant choral) pour *tous* les élèves.
48. Ensemble instrumental (musique de chambre).
49. Orchestre.
50. Histoire de la musique, obligatoire pour les élèves d'harmonie et de composition.
51. Cours primaire d'histoire musicale, obligatoire pour *tous* les élèves.
52. Histoire de la littérature dramatique, obligatoire pour les élèves de déclamation.
53. Grammaire, orthographe, littérature, histoire, pour les élèves du chant et de la déclamation.
53 *bis*. Littérature, histoire, pour les élèves de composition.
54. Lecture spéciale pour chaque classe d'instruments.
55. Timbales.
56. Maintien.
57. Escrime.

Si une telle école fonctionnait régulièrement avec des règlements bien étudiés, bien observés, avec une direction énergique et un corps de professeurs éminents et dévoués, on peut supposer que les résultats seraient de tout premier ordre, et que l'*enseignement musical* qui y serait donné porterait d'admirables fruits! Avec de l'argent, c'est un essai à tenter.

TH. DUBOIS.

# L'ENSEIGNEMENT DRAMATIQUE

**Par MM. J. CLARETIE**

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

**et J. TRUFFIER**

DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE, PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE

---

## CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

C'est un préjugé très répandu que celui qui consiste à voir dans l'art d'interprétation dramatique un ensemble d'actes faciles à accomplir : « Jouer la comédie, qu'est-ce, après tout? C'est parler, marcher, gesticuler *comme dans la vie;* pour être bon, un acteur n'a qu'à être *naturel.* »

Faire résonner un instrument de musique, modeler de la glaise, faire de la peinture, on comprend que cela nécessite de longues et laborieuses études spéciales; mais jouer la comédie, c'est simple comme bonjour : il n'y a qu'à faire « comme dans la vie ».

Et à ceux qui croient cela, il sera bien malaisé de faire admettre que l'art du comédien comporte une technique à lui, aussi particulière, aussi rigoureuse et aussi complexe que celle de tout autre art.

C'est encore cette présomption qui enfante la déplorable plèbe des amateurs et des comédiens improvisés.

Toutefois, le préjugé en question ne diminue pas le goût de la foule pour les spectacles dramatiques; mais il voue à l'obscurité le labeur initial du comédien.

Si le moins averti des spectateurs se doutait du travail didactique de l'acteur, il serait plus circonspect dans les manifestations de son sentiment à l'égard des artistes qui jouent sous ses yeux.

La vérité, c'est que l'éducation du comédien digne de ce nom apparaît, à quiconque la considère sérieusement, comme une manière de Thébaïde studieuse et inaccessible. L'acteur, ainsi paré de quelques vestiges de sa religiosité primitive, devient un officiant, l'officiant d'un culte de l'Idéal.

Le théâtre a commencé avec l'amour de l'humanité pour le rêve, et tout nous fait croire qu'il subsistera toujours. Il faut donc instruire le mieux possible les jeunes officiants de ce culte dramatique presque aussi vieux que le monde et qui, perpétuellement, se renouvelle tel que le vieux monde. Mais comment édicter les lois de l'Enseignement Dramatique? Il se peut définir par cette courte formule : *la nature réduite en principes.*

Or, ces principes, malgré toutes les tentatives de révolte rééditées sans cesse par certains esprits moins originaux que simplement paresseux (car la caractéristique des jeunes comédiens de nos jours, c'est de peu travailler et d'arriver tout de suite, à la faveur de quelques coups de surprise), ces principes, disons-nous, sont *immuables* comme les règles de la nature elle-même.

Le jugement, l'expression, le geste peuvent constituer ce qu'on appelle les dons naturels, mais seuls les principes peuvent perfectionner ces dons et les rendre utiles. En art dramatique, plus qu'en tout autre art d'interprétation de la nature, la *méthode* est indispensable, et ceux qui tentent de s'en passer n'arriveront jamais qu'à peu près.

L'art du théâtre a donc un fond positif, mathématique, qu'il faut au début étudier comme une science. Plus tard, lorsque l'acteur pratiquera devant le public, lorsqu'il saura bien son *métier,* il devra oublier qu'il fit des études pour être comédien.

Les plus grands génies dramatiques, invoqués parfois comme exemples et héros de la seule *Inspiration* et comme s'étant affranchis de la loi commune des études préparatoires, tels que Talma ou Frédéric Lemaitre (pour ne citer que les deux plus illustres), étaient au contraire des parangons de méthode!

Nous avons recueilli de la bouche même de Frédéric Lemaitre, vieux et désabusé, qu'il ne laissa jamais, dans son jeu, *rien au hasard,* et que la diction était, avec la mimique, le plus indispensable, le plus noble objet primordial des études théâtrales. Il poussait la conscience, dans ses belles années, comme à la fin de sa carrière, jusqu'à « mâcher », à syllaber ses rôles, afin de les *avoir bien en bouche,* et cela, dès le lendemain de la lecture d'une pièce; il tenait aussi à répéter tout de suite avec les accessoires, témoin ce fait au sujet du *Vieux Caporal :* Frédéric, ne sachant naturellement pas son rôle à la première répétition, en fit tenir la copie sous ses yeux par un camarade, afin de pouvoir lire le manuscrit en manœuvrant ses accessoires, le sac de soldat, le fusil, etc.

L'Art dramatique n'est d'ailleurs honorable que lorsque ses desservants croient au culte du Dieu. Il faut que l'acteur se dépense et excelle dans l'emploi où l'ont classé ses préférences, ses qualités physiques, etc. Le reste n'est que honteux cabotinage ou dégradante exhibition.

On a tant de fois prédit l'irrémédiable décadence du théâtre, toujours renaissant et reverdissant, qu'il faut espérer que l'art triomphera du mercantilisme et des *music-halls.* Il y a un peu plus de cent ans, un réformateur, dont je trouve l'ouvrage analysé dans le *Journal de Paris* du mercredi 3 mai 1787, recherchait

comme aujourd'hui les moyens de faire des comédiens excellents, et ces pages sont intéressantes à relever à distance :

*La réforme des théâtres, ou vues d'un amateur sur les moyens d'avoir toujours des acteurs à talens sur les théâtres de Paris et des grandes villes du royaume et de prévenir les abus de troupes ambulantes sans priver les petites villes de l'agrément des spectacles. Ouvrage dédié au Théâtre-Français par MM. XXX de Saint-Aubin. A Paris, chez Guillot, libraire de Monsieur, Frère du Roi, rue Saint-Jacques, vis-a-vis celle des Mathurins. In-8° de 125 pages.*

Cet ouvrage a deux parties. La première contient le *tableau des abus qui se commettent en Province par les comédiens*. Rien de plus propre à entretenir le préjugé sur cet état que la manière dont la plupart d'entre eux se conduisent dans les petites villes, et celle dont ils se recrutent tous les ans à Pâques dans un petit café, rue des Boucheries, faubourg Saint-Germain. A cette époque, l'affluence y est si nombreuse que, la salle ne pouvant les contenir, *ils fourmillent dans la rue*. Les bons acteurs sont retenus d'avance ; le directeur qui n'est pas pourvu est donc obligé de choisir bien vite dans cette cohue : il fait déclamer quelques tirades à l'un, chanter quelques ariettes à l'autre, et d'après ces épreuves aussi équivoques que précipitées, il engage, débourse, donne des avances, paye des voitures, et *emmène triomphant un troupeau d'aigrefins destinés à sa ruine et au tourment du public :* ce sont les termes de M. DE SAINT-AUBIN, qui paraît connaître à fond la matière qu'il a entrepris de traiter dans cette brochure. Les suites d'une direction commencée sous de tels auspices sont aisées à prévoir. La nouveauté attire les bourgeois des petites villes aux premières représentations; mais leur modique revenu et le peu de talent des acteurs leur font bientôt déserter le spectacle. Alors, les comédiens se flattent qu'en *forçant* par une pièce à fracas, par une nouveauté à la mode, ils ramèneront la foule. Ils se mettent à l'étude, répètent, se tourmentent, végètent pendant quelques jours pour *accoucher* d'une représentation qui leur produira peut-être *deux cents* livres; et dans cet intervalle, ils ont mangé, ou se sont endettés de cent pistoles. Ce premier pas une fois fait, ils ne sauraient plus reculer; et, loin d'apercevoir la fausseté de leur calcul, ils ne font que s'enfoncer davantage dans le bourbier. Cependant les créanciers pressent, les fournisseurs crient : c'est alors qu'il faut, comme on dit, *fondre la cloche*. Cela veut dire que chacun s'en va de son côté, exemple donné souvent par le directeur lui-même qui, partant avec ce qu'il a pu ramasser, *livre la troupe à la fureur des créanciers et aux outrages de la populace*. Qu'on soit étonné après cela de l'opinion déplorable que l'on a des troupes de comédiens dans les petites villes de Province. Dans les bourgs, c'est encore pis. Les gens qui y dressent des tréteaux sont des charlatans, des escamoteurs, des joueurs de marionnettes, etc. Voilà ce que le paysan prend pour des acteurs. Imbu de ce principe, il va au marché dans la ville voisine où la nouvelle du jour est l'évasion furtive d'un comédien; il la recueille, la reporte à ses voisins, après avoir raconté ce qu'il a vu chez lui. C'est ainsi que la réputation se détruit, que l'aversion se propage, et que les vrais artistes sont avilis par la conduite honteuse de leurs méprisables singes. »

Un chapitre est intitulé : *Des reproches à faire aux comédiens en général*. « Il y a dans la comédie, dit l'auteur, nombre de personnes vraiment respectables, qui font leur état avec autant de droiture et de pureté d'intention qu'ils rempliraient toute autre fonction dans l'ordre civil... Mais aussi que de faquins! Que de Laïs!... Prouver que la Comédie doit et peut être une profession honnête, faire voir les raisons qui s'opposent à cet heureux changement, trouver les moyens d'y remédier; voilà mon but. » C'est effectivement l'objet qu'il s'efforce de remplir, après avoir parlé *des torts vrais ou supposés du public envers les comédiens*, des *Comédies* bourgeoises et des Maîtres de *Comédies*. Mais quels sont ces moyens de remédier aux abus et *d'avoir toujours des acteurs à talent sur les théâtres de Paris et des grandes villes du Royaume*, comme l'annonce le titre? C'est d'abord d'établir à Paris un bureau général d'administration des spectacles de France, présidé, au nom des Gentilshommes de la Chambre, par un Directeur général, et un autre composé de douze membres tirés des comités des trois théâtres royaux. « On y porterait tous les objets relatifs au régime des spectacles tant des villes de France que des pays étrangers où il y a *Comédie Française*. » C'est ensuite de supprimer les petites troupes ambulantes; de faire enregistrer les comédiens au bureau d'administration; de réduire toute la France en dix-huit départements ou directions de comédies, auxquelles seraient attachées des troupes subalternes qui iraient jouer dans les petites villes. Chacune de ces directions aurait un inspecteur général pour la surveiller. Les produits des directeurs étant accrus et assurés, ils contribueraient tous aux frais de l'établissement, et en feraient leurs soumissions en obtenant leurs privilèges. Enfin, on établirait en même temps, sous les ordres de la même administration, un bureau de correspondance générale pour tous les théâtres du royaume, auquel tous les entrepreneurs et tous les acteurs seraient obligés de s'adresser.

Il est certain que l'exécution de ce plan pourrait remédier à beaucoup de désordres; mais que par ce moyen on multiplie *les acteurs à talens*, c'est le point le plus difficile à persuader.

Vanité des conseils et des projets!

Ainsi, à un siècle de distance, il est bon de constater que les artistes ont gagné en dignité, et je crois bien que les petites troupes ambulantes, que voulait supprimer le réformateur de 1786, devraient se multiplier au contraire. Et, à vrai dire, c'est ce qui arrive; la décentralisation artistique, nuisible sans doute commercialement aux théâtres officiels de Paris, qui lui fournissent leurs expédients, leurs comédiens, peut et doit devenir utile à l'art dramatique populaire. Les théâtres en plein air se multiplient, même après Orange, Bussang, après Béziers, Cauterets et Champigny. Tout le monde aime le théâtre, et on pourrait presque dire, tant le nombre des manuscrits se multiplie, *tout le monde fait du théâtre*. Que de vocations à la fois d'acteurs et d'auteurs assiègent les directions, fondent des scènes nouvelles, cherchent des débouchés à leur activité et à leurs œuvres! Ce n'est point par la réglementation, comme le voulait l'auteur de la *Réforme des théâtres*, mais par la liberté, par l'effort individuel, que la solution du problème (nourrir et satisfaire tant de gens) peut être trouvée. Emulation, concurrence, lutte pour la vie, course à la gloire. Et, quant à la meilleure méthode à employer pour devenir un artiste dramatique :

*écouter, observer, vivre, travailler.* Pour le comédien comme pour l'écrivain, pour l'artiste peintre ou pour le poète, ces quatre mots disent tout. Ce sont des mots d'ordre : bien voir et bien traduire.

De nos jours, où le théâtre semble être devenu l'apanage d'amateurs exotiques et d'associations étrangères ou cosmopolites, le petit talent de jouer assez bien de petites improvisations éphémères sur de petites scènes improvisées, ce talent (c'était l'opinion de LA CLAIRON dès la fin du XVIIIe siècle) semble ne plus valoir la peine de s'en glorifier; mais ce n'est là qu'un malaise passager, et l'art dramatique n'a rien à voir avec les productions hâtives, pornographiques ou simplement faisandées, dont le théâtre en France souffre depuis une quinzaine d'années, au grand étonnement chagriné de nos vrais admirateurs à l'étranger. Au cours de ses trois voyages en Orient, TRUFFIER a recueilli des doléances curieuses.

Il faut donc travailler, et beaucoup, le vrai talent consistant à cacher l'effort qui soutient la nature et qui parfois devient plus naturel que la nature elle-même, parce qu'elle n'est plus alors que cette *vérité choisie* et supérieure dont parle Alfred de Vigny pour définir l'art en général. Victor Hugo avait dit déjà : « L'Art existe aussi naturellement que la nature. L'Art est à l'homme ce que la nature est à Dieu. »

De tout temps, les besoins de réformes, les méthodes d'enseignement ont préoccupé les meilleurs esprits. Je crois bien que toute la réforme artistique ou sociale tient dans un mot : le travail. On travaillait beaucoup autrefois, et je trouve cette indication bien curieuse dans une lettre que l'auteur de *La Chercheuse d'esprit*, M. Favart, écrit au comte de Durazzo (2 décembre 1760) :

« Jamais les comédiens français n'ont montré tant d'ardeur et fait plus d'attention pour tout ce qui peut contribuer au succès d'un ouvrage dramatique : il faut vingt répétitions pour la moindre situation; les plus petits accessoires ne sont pas méprisés, et le costume, qui était totalement ignoré ou au moins négligé dans le dernier siècle et au commencement de celui-ci, est observé aujourd'hui aussi régulièrement qu'il est possible, car toutes les différentes façons de s'habiller ne conviennent pas au théâtre. »

Les vingt répétitions de 1760 sont parfois quarante et cinquante répétitions de nos jours. Il faut travailler, travailler encore et toujours travailler. Mais tant de sollicitations, d'occasions, de tentations, d'impresarii, les besoins plus pressants, la facilité des tournées par les chemins de fer, — l'automobilisme de l'art, — ne sont-ils pas un danger pour l'avenir de l'art?

Ceux-là qui recherchent sincèrement la gloire dans la carrière dramatique doivent, dès le début, se préparer à un travail sans loisir, le comédien se trouvant sans cesse, et quoi qu'il ait déjà fait de bon, à la veille d'un examen, et prenant à nouveau chaque jour ses grades devant le public, jusqu'au moment de la retraite définitive. Un insuccès après trente ans de triomphes vous met aussi bas qu'un débutant. Je n'oublierai jamais la douleur de GOT après le désastre du *Roi s'amuse*. On en arrivait à nier ses plus belles créations : « Il n'avait jamais eu que des succès de hasard; c'était un artiste surfait, » etc., etc., et d'autres aménités dont GOT souffrit profondément.

## DE LA SCIENCE DU THÉATRE

En combien de parties se divise donc la *Science du Théâtre?* Les livres les plus compacts ne fournissent à l'élève comédien que peu de choses au delà de quelques règles générales. Ces règles doivent être la base de l'enseignement. Hélas! au Conservatoire comme ailleurs, malgré la sollicitude du directeur et du comité des études, les premiers principes sont parfois négligés, pour cette simple raison que les maîtres, la plupart du temps, ne se peuvent persuader qu'il soit nécessaire d'apprendre aux autres ce qu'il leur paraît impossible d'ignorer. J'ai constaté, en remplaçant, une fois unique, à titre amical, M. DE FÉRAUDY, dans sa classe au Conservatoire, en 1904, que l'enseignement technique *n'existait pas* alors, à dire vrai.

Il faudrait donc d'abord que l'élève apprît à lire, à bien connaître la ponctuation, la quantité, le nombre et la cadence, quelques règles de la versification et de la prosodie, afin d'arriver à cette première science du théâtre, à la plus haute qui est celle de la diction. Qu'on y prenne garde, cet art aristocratique auprès duquel le reste n'est que cabotinage, cet art s'en va. On ne l'enseigne plus suffisamment.

Bien dire, c'est plus que l'élégance, c'est la *probité* de l'art dramatique; c'est un art supérieur dans l'Art. Il est à la portée de tous, et se peut dispenser presque du moindre « matériel », puisque le bon diseur porte tout avec soi.

Voici donc, d'abord, selon la formule de notre maître et ami RÉGNIER, les quelques conseils préliminaires qu'il préconisait chaque jour, et que je ne cesse de répéter aux jeunes gens :

Il n'est pas de meilleure étude pratique que celle du vieux répertoire. C'est en étudiant les maîtres du répertoire qu'on apprend à bien jouer les auteurs modernes. L'ancien langage, avec ses tours différents des nôtres, exige une diction ferme, nette, dégagée de tout vice de prononciation; le grasseyement, ce défaut particulier des Parisiens, recommandé par les réalistes comme l'expression du naturel, le grasseyement doit être sévèrement banni. Ce défaut, comme tant d'autres habitudes nonchalantes du parler moderne, ne tend qu'à altérer la délicatesse et le caractère de la prononciation, à dénaturer le son des voyelles, et à amortir l'accentuation des consonnes; imparfaitement corrigé, il fait tomber dans un autre défaut, la préciosité. Aussi, n'est-ce pas à demi qu'il faut en triompher, c'est absolument, car le grasseyement ne donne pas le naturel, il ôte l'énergie; il imprime en outre à la diction un accent pauvre ou vulgaire, destructif de tout ce qui est style ou poésie. Le poète Longfellow, grand admirateur de la Comédie française, s'étonnait, à chacun de ses voyages en France, de la modification apportée par les nouveaux venus dans leur façon de prononcer. Il ne reconnaissait pas l'accent des FLEURY. Et cela ne semblait pas du tout un progrès à l'auteur d'*Excelsior*.

C'est avec les classiques des premier et second ordres, et aussi avec les poètes de toutes les époques, qu'il est bon de se former aux sonorités, tantôt viriles, tantôt délicates, du verbe français. Une fois prises, ces saines habitudes *ne se perdront jamais*, et le comédien sera tout assoupli pour bien dire tout ce qu'il aura à dire. De même que les tours de force et d'adresse, que la manœuvre des armes, que les

mouvements de la danse, que tous les exercices qui mettent les membres en activité ne deviennent faciles à ceux qui les exécutent, et surtout ne paraissent faciles à ceux qui les voient exécuter, qu'au prix de beaucoup de fatigue et de peine, de même le comédien ne peut acquérir de la netteté dans son articulation, de la correction dans sa manière de prosodier, et parvenir à se délivrer de cette affectation que donnent au début les exercices de prononciation, qu'en s'astreignant à une discipline rigoureuse et à une constante surveillance de soi-même. Pour arriver à bien parler, il faut qu'il parle pour ainsi dire machinalement. C'est ce qui fait qu'on ne peut *jouer* un rôle qu'en sachant d'abord le texte machinalement. Les mots doivent ne pas compter pour l'acteur ; la situation devient tout.

C'est donc par une répétition antérieure et fréquente des mêmes mots, des mêmes accents, exprimés autant que possible avec l'émotion, le mouvement, le sentiment requis par la situation dans laquelle l'auteur les a introduits, que le comédien peut assurer ses moyens d'exécution.

Il doit, par des exercices multipliés, travailler la justesse de son oreille, l'étendue de sa voix, la netteté de sa prononciation, afin de pouvoir tour à tour et sans efforts apparents, jeter un cri, un éclat de rire, un sanglot, un accent de colère ou de joie, tout ce qui doit, enfin, paraître sortir de l'âme d'un jet spontané.

Il faut donc se soumettre d'abord à la discipline de l'enseignement, et, plus tard, quand on volera de ses propres ailes, on consultera attentivement la *tradition* ; c'est un mot dont on a pris l'habitude de se moquer, mais sur lequel il est nécessaire de s'entendre : la tradition ne consiste pas dans les lazzis, les altérations de texte, les fantaisies parasites que le souffleur recueille scrupuleusement dans ses notes, et transmet à chaque débutant, sous l'autorité de l'usage. Ainsi comprise, elle ne mérite pas d'être consultée, sinon par curiosité. La tradition, telle qu'il la faut concevoir, ne s'applique pas à faire un acteur à l'empreinte d'un autre acteur, mais elle s'emploie à profiter de la science d'un artiste disparu pour en former un nouveau et perpétuer les acquisitions de chacun. Un acteur ne se produit pas spontanément, il procède toujours, quoi qu'il fasse, d'un autre artiste. Son originalité n'est qu'un prolongement perfectionné, si c'est possible, de ceux qui l'ont précédé, et la différence qui existe entre lui et eux tient seulement à son intelligence et à ses moyens personnels. Donc, la tradition véritablement utile et à rechercher est celle qui dérive de la pensée même du poète communiquée à ses premiers interprètes, c'est celle qui explique le caractère, l'esprit du rôle, et donne la connaissance des jeux de scène qui le colorent et le fortifient, alors que l'auteur n'a pu tout dire, et qu'il a laissé au comédien le soin de compléter ses intentions par son jeu. Une longue succession de représentations a amené, d'âge en âge, des effets qui ont éclairé et parfois rehaussé l'ouvrage ; il serait absurde de les dédaigner.

C'est dans les souvenirs des comédiens, des lettrés, des gens du monde, c'est dans les journaux du passé et même dans quelques livres très étrangers au théâtre, qu'on trouve parfois, inopinément, d'utiles renseignements sur la tradition théâtrale ; il faut toujours avoir l'esprit éveillé pour les recueillir, mais il faut aussi apporter beaucoup de discernement à en user.

## L'ENSEIGNEMENT DRAMATIQUE ACTUEL

Après ces considérations préliminaires, revenons-en donc à l'Enseignement dramatique actuellement en cours au Conservatoire de Paris, et aux critiques qu'il suggérait il y a quelque temps encore.

Il nous sera d'abord utile, bien que les réformes demandées par l'un des plus fidèles collaborateurs du Congrès International de l'Art Théâtral tenu à l'Exposition Universelle de 1900, fussent un peu trop compliquées, et que ce nouveau programme imposât trop de travail à des élèves qui doivent avant tout être nés artistes, il n'est pas inutile de résumer cet important travail et de donner quelques extraits des projets exposés par un des membres les plus assidus des séances, M. Darmont, comédien de longue expérience, doublé d'un auteur dramatique apprécié, d'un directeur avisé.

Estimant que les cours de notre Conservatoire se réduisent en réalité à un seul, celui de déclamation, il semblerait établir que la déclamation est en réalité la base et le couronnement de tout l'édifice éducatif de notre art dramatique, ce en quoi il se trompe, hélas! Mais il dit juste, je crois, lorsqu'il se demande quel enseignement les élèves du Conservatoire reçoivent. Voici brièvement le résumé de cet enseignement : les élèves ont été admis après un examen préalable, après avoir récité une ou deux tirades, un fragment ou deux de scène; dès son inscription faite, chaque élève n'a qu'une préoccupation : choisir, apprendre une autre tirade, une autre scène pour être de nouveau admis à concourir en public à la fin de cette première année. Et le professeur l'aide dans son choix.

Or, c'est donc *cette unique scène arrêtée*, que l'élève va passer des jours à triturer, s'il est un travailleur; c'est cette unique scène, comique ou tragique, que l'élève, pour toute éducation dramatique, va répéter devant le maître, en essayant de retenir toutes les inflexions, toutes les nuances que ce dernier s'applique très laborieusement à lui donner en exemple.

Et c'est tout.

Et, vu le nombre des élèves, ceux-ci recevront de leur maître une moyenne de douze leçons semblables dans toute l'année.

Certes, on les aura invités à suivre les cours de littérature, d'escrime et de maintien; mais ils auront préféré aller jouer la comédie à Versailles ou à Etampes, ou au Grand Guignol, et c'est ainsi qu'ils arriveront au concours public avec un peu de métier acquis hors de l'Ecole, et sachant à peu près une scène imitée de leur professeur.

Et le dommage c'est qu'avec le don d'assimilation extraordinaire, si commun chez les femmes, cette imitation produit parfois un feu d'artifice aussi merveilleux que trompeur... Nous en avons, chaque année, des exemples probants.

Aussi, pour que le comédien arrive à la perfection relative, puisque la perfection absolue est inaccessible à la nature humaine, lui faut-il de longues, de très longues années, années d'énergie et de persévérance, alors qu'autour de lui tout agit par l'électricité.

C'est pourquoi, après nous l'être longtemps demandé à nous-même, nous venons poser ici l'interrogation suivante : serait-il donc si contraire au

progrès que de vouloir espérer de vrais comédiens avant l'âge où le public est prêt d'en regretter la perte? Serait-il donc si contraire au progrès et à la raison que de vouloir, par un mode d'études définies, abréger les difficultés de cet art multiple, développer les dispositions, indiquer les routes sûres et procurer, en moins de temps, une expérience que l'acteur de nos jours, faute d'école, doit mettre vingt ans et plus à acquérir, à la condition d'être, pour ainsi dire, tout l'inventeur de son talent?

Non! C'est une nécessité de l'heure présente, et pour donner à cette grave question la solution qu'elle mérite, il ne faut pas hésiter à créer pour l'enseignement dramatique une technique éducatrice générale, ainsi qu'on a bien su le faire pour les autres ordres d'enseignement.

Ce n'est rien moins qu'une Ecole normale des artistes que M. Darmont prétend fonder. Imposant aux candidats tragédiens, mais à ceux-là seuls, une sorte de revision qui rétablirait le « beau canon » des Grecs, il répartit l'enseignement qu'il juge nécessaire aux artistes en quatre sections et dix-huit subdivisions qu'il serait un peu long d'énumérer ici.

Reprenant en détail chacune des parties de son très vaste programme, M. Darmont en soutient avec des arguments tirés des faits, de l'histoire, de l'art en général, le bien fondé, l'utilité, sinon la nécessité. La partie technique des études de l'artiste dramatique s'enrichit singulièrement dans cette refonte totale de son enseignement. L'élève débute par des lectures de chefs-d'œuvre qui, tout en le familiarisant avec la littérature des grands maîtres, le dégrossissent, pour ainsi dire, dans la partie matérielle de son art. Le cours de mimique pratique très développé donnerait alors au comédien apprenti l'habitude de la réflexion et celle de l'effort, habitudes nécessaires toutes les deux pour atteindre le résultat visé. Cette classe, jointe à celle de diction simple, aboutirait à la formation d'un cours de jeux scéniques préparatoire et précurseur d'exécutions d'ensemble qui ne seraient, sous une forme nouvelle et féconde, que le « Théâtre d'application » irréalisable jusqu'à ce jour et, si l'on voulait aller jusque-là, le « Théâtre populaire » lui-même, dont on a tant parlé depuis un an et dont on parlera toujours... car il n'y a pas de théâtre populaire à proprement parler. Il y a *le théâtre* en général : le beau et le mauvais! Ces projets sont certes louables, mais combien peu pratiques à notre époque où, d'année en année, le nombre des aspirants grossit sans cesse à la rentrée des classes du Conservatoire.

La critique y est, là plus que partout ailleurs, plus aisée que l'art spécial et difficile qu'on y enseigne. C'est ainsi qu'en ces derniers temps, on a beaucoup épilogué sur l'intronisation du répertoire moderne au Conservatoire.

M. L. Brémont a formulé sur ce sujet quelques remarques sagaces :

« L'art du théâtre, dit-il, va se compliquant de jour en jour... Songeons qu'en se compliquant, le théâtre devient changeant comme la mode elle-même, et bornons-nous *plutôt à rechercher les bases qui restent immuables en lui*, pour y établir un enseignement moins sujet à l'erreur. »

M. Brémont conclut en faveur de cet art absolu, de cet art où les changements que la mode peut apporter ne sont qu'apparents, tandis que le fond ne varie pas.

Surtout, ajoute-t-il, « ne nous laissons pas égarer par la préoccupation d'être *modernes* : nous détruirions par là toute la raison d'être du Conservatoire.

« Si, comme son nom l'indique, cette Ecole a vraiment la mission de conserver quelque chose, c'est le goût des *études fortes et difficiles*, le sens et le respect des beautés les plus certaines et les plus hautes. Elle propose un but auquel quelques rares élèves peuvent atteindre : à tous, il restera une force plus grande pour l'avoir seulement tenté.

« Ayons donc le courage de le dire : il faut ici retourner en arrière, revenir résolument et presque exclusivement au *répertoire classique*. Oui, il faut enseigner que les mots n'ont par eux-mêmes aucune importance (excepté toutefois chez les romantiques), que les dessous d'une phrase lui donnent sa vraie valeur; ce dont il faut se méfier, c'est que l'élève puisse trouver dans le choix d'une scène une flatterie pour un juré ou encore un moyen trop facile d'arracher des applaudissements par surprise. »

A notre avis, ces paroles sont excellentes.

## OPINIONS SUR L'ENSEIGNEMENT DRAMATIQUE

Nous devons à l'enseignement du Conservatoire actuel, quoi qu'on dise, nos premiers comédiens et nos plus parfaites comédiennes, Sarah Bernhardt, Bartet, Réjane, etc.

Nous n'ignorons pas que Mme Réjane a, dans la *National Review*, chanté les bienfaits de l'enseignement de la seule nature, d'une façon peut-être un peu sommaire, en reniant les bienfaits de la vieille école, lorsqu'elle s'écrie : « La nature, pour le comédien, voilà le plus complet, le plus varié, le plus sûr des maîtres. C'est là qu'il trouvera pour son art, qui n'est autre, en somme, qu'une perpétuelle imitation de la vie, d'inépuisables et prodigieuses ressources. Savoir regarder, voir, comprendre, enregistrer, classer et traduire enfin, avec nos moyens propres, tout ce que la vie quotidienne nous montre avec une inlassable générosité, voilà ce qu'un enseignement parallèle, juxtaposé à l'enseignement traditionnel, devrait tenter d'apprendre aux commençants. L'effort, dans leur cerveau, serait double et simultané, et ceux qui sont appelés à parvenir plus tard aux premiers rangs, y pourraient atteindre plus vite, car ils seraient moins longtemps encombrés d'inutiles habitudes acquises pendant des années d'une instruction dramatique incomplète, puisqu'elle ne s'occupe que trop du métier et pas assez de ce qui mène à l'art. » Simple littérature que ceci, car qu'est-ce que Mme Réjane, qui sut, elle, profiter du Conservatoire, entend par *ce qui mène à l'art*, sinon l'étude âpre et quotidienne de cette nature mise en principes dont nous parlions au début?

Ajoutez à cela l'art *des temps*, les « grâces additionnelles », comme on les appelait à l'époque où vivait Garrick, les valeurs, les préparations, c'est-à-dire le jeu muet avant le mot prononcé, qui fait que l'acteur a l'air de trouver et non de réciter sa réplique. Au total, tout cela s'appelle la *vie*.

Sont-elles bien sincères aussi les récriminations ingénieuses, auxquelles M. Antoine nous habitua dans ses lettres ouvertes et dans ses causeries toujours intéressantes d'ailleurs? Les idées qu'il énonçait dans la conférence qu'il fit, dit-on, le 16 octobre 1903, à l'Odéon de Buenos-Ayres, sont-elles si neuves et si originales qu'elles le voudraient être? « L'art, dit M. Antoine, traverse chez nous une phase

de transition; il faudra évidemment que les futurs interprètes des drames de demain deviennent des créatures de chair et d'os, humaines et agissantes, vivant sous les yeux du public, au lieu des statues pompeuses, à la voix posée et factice, aux mouvements d'opéra, aux gestes conventionnels, qu'ils sont encore à cette heure. Il faudra faire disparaître de nos troupes les fâcheuses étoiles qui faussent par leur personnalité, je dirai volontiers par leur trop de talent, les détails d'un ensemble ou la signification d'une pièce.

« Stendhal disait qu'il n'avait jamais vu dans sa vie qu'une seule fois une pièce parfaitement bien jouée : dans une grange, en Italie, par des acteurs inconnus. Il faudra que les comédiens modernes renoncent à leur voix, leur seule ressource d'à présent, qu'ils cultivent comme des chanteurs; il faudra qu'ils renoncent à tout l'outillage vieillot des clichés, des effets personnels qui font à chaque moment de l'action apparaître le comédien derrière son personnage, qu'ils soumettent leurs dictions impeccables et « monotones » à la variété, à l'imprévu des nuances de la vie, des intonations indirectes, des silences éloquents du dialogue moderne; enfin, « qu'ils vivent » leur personnage, au lieu de « réciter » leur rôle avec plus ou moins de virtuosité. Tant que notre enseignement officiel en France continuera à fabriquer des mannequins plus ou moins habilement articulés, tant que le public, complice inconscient, fêtera trop personnellement les artistes et, au lieu de les ignorer, les séparera sans cesse de leurs personnages à tous les moments de l'action, nous ne saurons, ni vous ni moi, ce que c'est qu'une pièce vraiment bien jouée. »

Tout ceci est assez juste, mais un peu fantaisiste. D'abord Stendhal, que cite M. Antoine, prit sans fruit des leçons de déclamation de Dazincourt et de Dugazon; il sembla toujours enrager d'être un mauvais amateur, et il a prouvé qu'en matière de théâtre, il parlait de ce qu'il ignorait. Puis ces mêmes théories ont été développées, il y a longtemps, et bien avant Stendhal, par Le Kain, Talma, Michelot et *tutti quanti!* C'est le lieu commun des ennemis de l'enseignement dramatique officiel. Au surplus, voir le mal, le signaler, c'est beaucoup; mais il serait mieux encore d'y apporter remède.

Dans une lettre inédite d'Alfred de Vigny, il est dit que le comédien est le cheval dont l'auteur est le centaure. La comparaison signifie que l'auteur et l'acteur ne font qu'un. Mais si l'auteur dirige, le comédien agit, et c'est même là son titre : acteur. Donc, c'est à l'acteur qu'il faut s'adresser pour connaître les règles de son art.

Et après les vivants, on pourrait interroger les morts. Quelques préceptes des grands comédiens du temps passé mériteraient d'être mis sous les yeux des comédiens du temps présent. « N'usons du pittoresque qu'avec ménagement, » disait par exemple Le Kain. Et Garrick, pour exprimer la puissance du geste, celle de la main : « Les doigts sont autant de langues qui parlent. » Donc, une étude du geste est utile. Et le geste ne doit jamais être désordonné. « Laissez deviner nos nerfs, » répétait Molé. Rappelons ce mot de Talma : « De toutes les monotonies, celle de la force est la plus insupportable. »

Je sais bien qu'il faut cependant mettre dans son art toute sa foi, et, sinon de la force, toutes ses forces.

Pour la voix, qui est le charme du théâtre, Talma était d'avis qu'il faut, avant tout, parvenir à satisfaire sa propre oreille. Et la voix souriante de Mlle Mars, la voix sourde d'Adrienne Lecouvreur, la voix sourde de Le Kain, cherchaient, les unes et les autres, ce *médium* sans lequel, au dire de Molé, il n'y a pas d'illusion, pas de vérité. « Je suis musicien avant d'être acteur, disait encore Talma qui, comme Molière lui-même, notait ses intonations, et qui voulait qu'on parlât au théâtre, mais en trempant son langage de musique et de poésie.

Il faut être vrai, vivant, dépouiller l'idéal de convention, la routine d'école, renoncer à cette vocifération surhumaine qui rappelle le temps des masques antiques, l'heure où Apulée pouvait dire : *Tragœdus vociferatur, comœdus sermocinatur.* « Le public ne se gêne pas avec celui qui crie, disait un vieil amateur. Il faut parler bas pour être entendu. » Racine a magnifiquement parlé de « cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie ». Mais, lorsqu'il servit de guide à la Champmeslé, que lui enseigna-t-il? A conduire sa voix, à éviter l'emphase. Avant Baron, on chantait : il vint, il parla. Et Lecouvreur fut son élève, inventant l'expression, déblayant les effets inutiles (à la Duclos) — allant au mot, au geste, à l'accent qui prend le cœur du public. « Mlle Dumesnil a été mère dans *Mérope.* Quel étonnement! » s'écriait un spectateur. Il faut que les artistes qui jouent les mères soient mères tous les jours.

Cela revient à dire qu'il faudrait que les comédiens éprouvassent tous les sentiments de l'humanité, et « ce n'est point assez, dit La Bruyère, que les mœurs du théâtre ne soient point mauvaises; il faut encore qu'elles soient décentes et instructives. » Elles le sont devenues et le deviennent de plus en plus. Le préjugé contre le comédien était une barrière, et l'on trouve cet étrange paradoxe dans un article de Casimir Bonjour sur les *Comédiens d'autrefois et les Comédiens d'aujourd'hui* (la boutade date de longtemps) : « Le jour où les mœurs sont entrées au théâtre, le talent en est sorti. »

Baron demandait que les comédiens fussent élevés sur les genoux des reines et des impératrices. C'était une façon de dire qu'il fallait que les comédiens eussent de la noblesse, fussent, pour parler comme à présent, distingués.

## CONCLUSION. — PROGRAMME D'ENSEIGNEMENT DRAMATIQUE

Maintenant que nous avons analysé, synthétisons.

Sous le bénéfice des considérations critiques, des documents, des faits, — des anecdotes significatives aussi, — dont l'exposé précède, tentons de formuler une conclusion pratique.

Voici, dicté par l'expérience, le programme qu'il nous parut bon d'élaborer, et qui pourrait convenir à l'enseignement dramatique de tous les Conservatoires du monde. Ce programme fut approuvé par toute la critique et par tous les pédagogues, lorsque M. le ministre de l'Instruction publique nous chargea d'établir les bases de l'Enseignement dramatique au sein de l'*Odéon* d'Athènes.

On diviserait cet enseignement en trois cours principaux, plus un cours supplémentaire :

*Premier cours.* Lecture et littérature. Y seraient enseignées les spécialités suivantes : bonne prononciation de la langue nationale, lecture à première vue,

lecture détaillée, dégagée de tous défauts, d'accents incorrects. Analyse des œuvres et des rôles. Histoire générale du théâtre national et des théâtres étrangers. La durée du séjour des élèves dans ce cours de lecture et de littérature ne pourrait être fixée de façon précise. Elle dépendrait de l'éducation de chaque élève et des soins qu'elle exige. Certains sujets pourraient même entrer directement dans le cours de déclamation dès leur admission à l'Ecole.

*Deuxième cours.* Déclamation et exercices professionnels. Pose de la voix, respiration, articulation, tonalités des différents diapasons dans les scènes d'ensemble; distribution des rôles aux élèves selon l'emploi particulier vers lequel le sujet devrait particulièrement être dirigé, d'après ses qualités physiques et ses moyens de voix et d'expression dramatique ou comique, etc., adéquats aux rôles distribués. Exercices de mimique.

La distribution des rôles étant d'une importance capitale, cette distribution serait faite selon l'avis des professeurs réunis, lesquels discuteraient avec soin le pour et le contre, avant de donner tel ou tel rôle à l'élève.

*Troisième cours.* Cours d'ensemble, mise en scène pratique. Exécutions théâtrales complètes d'actes entiers choisis dans les chefs-d'œuvre tragiques, dramatiques et comiques des répertoires ancien et moderne.

*Cours complémentaire.* Exercices du corps. Assouplissement des membres, maintien, danse, escrime, etc.

A toutes les époques, ce programme pourra suffire en tant qu'*Enseignement Dramatique.* Il vient d'être excellemment mis en pratique, grâce aux réformes actuelles de M. le Sous-Secrétaire d'Etat.

Il va sans dire que chaque siècle impose des règles soi-disant nouvelles à la forme des ouvrages de théâtre et à leur exécution; mais les règles, en dehors de celles que nous signalons, changent comme les modes, et chaque génération s'imagine toujours avoir décrété les meilleures. Les règles immuables sont d'ailleurs élastiques et se peuvent assouplir à l'individualité de chaque talent. Donc, quand bien même l'élève aurait satisfait à ce programme, si la Nature lui a refusé le *don,* il ne sera jamais, quelque intelligence dont il dispose, qu'un professionnel quelconque; car si nous sommes tous singes par l'esprit, nous ne sommes artistes originaux que par l'âme, selon qu'Apollon aura effleuré plus ou moins cette âme du divin rayon. Si, au contraire, le sujet est doué (vérité de La Palisse dont l'évidence se nie parfois et cause tant de malentendus), il pourra prendre progressivement sa place dans tel ou tel théâtre. Il n'y a pas deux manières de faire de l'art; il n'y a pas de grand ni de petit art; il y a l'*Art* qu'on peut exercer noblement dans toutes les catégories de la profession.

Que le comédien garde les traditions de notre génie national! Qu'il nous aide à rester en pleine possession des origines de notre esprit, car un pays qui laisse envahir son génie par les œuvres de l'étranger, se prépare à d'autres invasions.

M. Frédéric Masson a, d'ailleurs, excellemment résumé nos théories générales, en rappelant à l'Académie française, dans son discours de réception, les hautes aspirations auxquelles devaient prétendre les membres de la Fondation de Richelieu. Ces aspirations doivent être aussi celles de la muse dramatique au sein de la Comédie française : « Dans notre pays, où l'ardeur du changement et la passion des nouveautés passagères absorbent, depuis un siècle, l'activité des forces, l'Académie est la gardienne de ce qui est le lien sacré des individualités françaises, de l'âme même de la patrie, du Verbe, par qui, aux jours de splendeur, s'atteste le rayonnement de sa puissance, par qui, aux jours de désastre, la nation se cherche et se retrouve, affirme son unité et retrouve son droit à vivre.

« *Parlée, la langue d'un peuple, c'est sa vie même; écrite, c'est son immortalité...* Il faut entourer cette langue d'un respect religieux, en protéger les formes, en sauvegarder le génie : c'est donc aux hommes que leur talent et leur caractère ont placés au-dessus des accidents du succès, que le culte en doit être remis, afin qu'ils opposent une barrière solide aux entraînements momentanés, aux goûts vulgaires, aux modes étrangères, et qu'ils maintiennent fermement la tradition! »

En cet appel, joignons les comédiens aux écrivains, afin que les uns et les autres s'unissent pour diriger la langue et la muse dramatique nationales.

Certes, en art dramatique, comme en tout, il faut, dans la vie, tendre et conclure « dans le sens des choses futures »; à la condition toutefois de ne pas altérer les principes immuables, fondamentaux, sous peine de s'exposer non seulement à rétrograder, au lieu d'avancer, mais encore à disparaître!

JULES CLARETIE et JULES TRUFFIER.

# L'INSTITUT DE FRANCE ET LE PRIX DE ROME

**Par Paul LANDORMY**

AGRÉGÉ DE PHILOSOPHIE

**et Joseph LOISEL**

AGRÉGÉ DES LETTRES

## L'INSTITUT DE FRANCE ET L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

La création de l'*Institut de France* date de 1795. La fondation de diverses Académies remonte à des temps beaucoup plus anciens. Dès la seconde moitié du XVIe siècle, en 1570, le poète Antoine de Baïf eut l'idée de former une société de littérateurs et de musiciens à laquelle il donna le titre d'*Académie de poésie et de musique*. Il obtint de Charles IX des lettres patentes (novembre 1570) qui lui octroyaient le privilège d'instituer ces réunions. Mais de graves difficultés furent soulevées à l'occasion de l'examen des statuts par le Parlement de Paris. Il fallut presque un lit de Justice pour vaincre cette opposition, et de nouvelles lettres du Roi firent défense « qu'aucun obstacle fût apporté au fonctionnement de l'Académie ». Les premiers « Académiques » furent des poètes de la Pléiade : Dorat, Ronsard, Jamyn, Jodelle, Remy Belleau, Ponthus de Thiard. Baïf voulait à tout prix plier la langue française aux règles de la prosodie grecque ou latine ; il composa de délicieux « vers mesurés à l'antique » qui furent pour CLAUDE LE JEUNE et MAUDUIT l'occasion de charmantes inspirations musicales. L'Académie fut sans cesse en butte aux attaques des envieux. L'intervention du Roi devint souvent utile. Sous Henri III, Guy de Pibrac plaida chaleureusement la cause de l'Académie et proposa d'ajouter à ses occupations poétiques et musicales l'étude des sciences morales et politiques, de la grammaire et de la philologie. Le Roi accepta ces modifications aux statuts, et prit le titre de protecteur de l'Académie, qui s'appela désormais l'*Académie du Palais* : elle tint l'assemblée au Louvre, et Ronsard assure que le Roi assistait habituellement aux séances. A la mort de Pibrac (1584), les réunions cessèrent d'avoir lieu.

En 1589, MAUDUIT essaya de constituer une *Académie de musique* qui dura peu.

On peut rattacher encore à ces diverses tentatives les réunions organisées par Marguerite de Valois, et les conférences académiques dont parle Bacon.

La fondation de l'*Académie française* date officiellement des lettres patentes signées par Louis XIII en janvier 1635.

L'*Académie des inscriptions et belles-lettres* fut créée en 1663 par Louis XIV, et l'*Académie des sciences*, sur la proposition de Colbert, le 22 décembre 1666.

La *Corporation de Saint-Luc*, fondée en 1391, persécutait tellement les artistes indépendants et même les peintres et les sculpteurs brevetés par le Roi, que Charles Lebrun résolut de les affranchir en établissant une *Académie royale de peinture et de sculpture*, à laquelle une ordonnance royale du 24 décembre 1654 et un brevet du Roi, enregistré au parlement le 23 juin 1655, accordèrent les lettres de maîtrise, le logement au Collège de France et quelques privilèges de l'Académie française. En 1692, l'Académie de peinture et de sculpture s'installa au Louvre. Le nombre des membres y était illimité ; les femmes mêmes y étaient admises : il n'y en eut jamais beaucoup, du reste. Cette Académie avait un caractère mixte : c'était à la fois une compagnie de maîtres artistes, et une école. L'accès en était relativement aisé. Elle disparut pendant la Révolution.

En 1655, Colbert avait formé un *conseil des bâtiments* pour examiner les projets d'achèvement du Louvre présentés par Perrault. Ce conseil se transforma plus tard en une *Académie d'architecture*, dont la première séance eut lieu le 21 décembre 1671 au Palais-Royal, sous la présidence de Colbert. Les lettres patentes, les statuts et les règlements ne datent que de février 1717. La dernière assemblée a eu lieu le 5 août 1793.

La loi du 8 août 1793 prononça la suppression de toutes les Académies. La Convention, après un intervalle de deux années, créa l'*Institut de France*.

Le 22 août 1795 est promulguée la Constitution adoptée par la Convention nationale. Nous y trouvons un article 298 ainsi conçu : « Il y a, pour toute la République, un *Institut national* chargé de recueillir les découvertes, de perfectionner les arts et les sciences. » La loi du 25 octobre 1795 (3 brumaire an IV) organisait l'Institut.

Dans l'histoire de l'Institut, il faut distinguer quatre périodes, qui commencent respectivement le 25 octobre 1795, le 23 janvier 1803, le 21 mars 1816 et le 25 octobre 1832.

**Première période** (1795-1803). — L'Institut est composé de 3 classes, divisées en sections, au nombre total de vingt-quatre, chacune de six membres. Dans chaque classe, on élit huit associés étrangers et des associés non résidants en nombre égal aux membres titulaires.

La première classe, celle des *Sciences physiques et*

*mathématiques*, comprend soixante membres, huit associés étrangers et soixante associés non résidants.

La deuxième classe, celle des *Sciences morales et politiques*, comprend trente-six membres, huit associés étrangers, et trente-six membres non résidants.

La troisième classe, celle de *Littérature* et des *Beaux-Arts*, comprend quarante-huit membres, huit associés étrangers, et quarante-huit associés non résidants. La huitième section de la troisième classe portait ce titre : *musique et déclamation*.

Le caractère le plus frappant de la nouvelle institution, c'en est l'unité. Les membres des trois classes avaient le même titre, les mêmes droits, les mêmes fonctions, les mêmes honneurs, le même costume, la même indemnité; il était interdit de faire partie de deux classes en même temps; mais tout académicien pouvait siéger et prendre la parole dans une séance de n'importe quelle classe. Pour chaque vacance dans chaque classe, les élections étaient faites par l'Institut tout entier. Une fois par mois avait lieu une séance commune à toutes les classes. Chacune des classes prenait à tour de rôle la présidence de l'Institut pendant un mois. Le traitement de chaque membre, fixé à 1 500 francs, était déclaré par la loi insaisissable, et non soumis aux lois sur le cumul. Les classes décidèrent que le cinquième des traitements formerait une masse à distribuer en jetons de présence dont la valeur varierait selon l'assiduité des membres.

L'Institut fut installé au Louvre. La première classe prit le local de l'ancienne Académie des sciences; la deuxième classe, celui de l'Académie française; la troisième classe, celui de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Les séances publiques eurent lieu dans la salle des Cariatides.

La troisième classe, qui nous intéresse ici spécialement, représentait à la fois l'Académie française, l'Académie des inscriptions et belles-lettres, l'Académie de peinture et de sculpture, l'Académie d'architecture, et plus encore, puisqu'elle comprenait une section composée de musiciens et d'artistes dramatiques.

Les quarante-huit premiers membres titulaires de l'Institut furent nommés au mois de novembre 1795, par arrêté du Directoire. Le 6 novembre 1795, les membres ainsi nommés se réunirent à la salle de l'Ancienne Académie des Sciences sous la présidence de Daubenton, doyen d'âge, et, dans trois séances tenues le 9, le 10 et le 12 décembre, ils élurent le second tiers des membres de l'Institut; enfin dans trois autres réunions, le 13, le 14 et le 15 décembre, le dernier tiers fut élu. Le 22 décembre, une première séance générale fut nécessaire pour nommer douze membres chargés de préparer le règlement. Le 21 janvier 1796, l'Institut se présente au Conseil des Cinq Cents pour déposer le projet qu'il avait adopté. Après exécution de l'Hymne « Veillons au salut de l'Empire » par les artistes du Conservatoire sous la direction de Cherubini, Treilhard, président de la séance, souhaite la bienvenue aux membres de l'Institut. Lacépède répond au nom de ses collègues, et termine ainsi son discours : « Trop longtemps, les sciences et les arts, naturellement fiers et indépendants, ont porté le joug monarchique dont le génie n'a pu les préserver : aujourd'hui, la liberté protége les lumières, et les lumières font chérir la liberté : *Nous jurons haine à la royauté.* » La loi approuvant le règlement fut proclamée le 4 avril 1796. Le même jour, une séance solennelle d'inauguration eut lieu au Louvre, salle des Cariatides. Daunou, membre de la classe des sciences morales et politiques, prononça le discours d'ouverture, dans lequel nous relevons le passage suivant : « Et maintenant, en pleine possession de la liberté, la République nous appelle pour rassembler et raccorder toutes les branches de l'instruction, reculer les limites des connaissances, rendre leurs éléments moins obscurs et plus accessibles, provoquer les efforts des talents, récompenser les succès, recueillir et manifester les découvertes, recevoir, renvoyer, répandre toutes les lumières de la pensée, tous les trésors du génie. Tels sont les devoirs que la loi impose à l'Institut. »

Après cela, chaque classe tint régulièrement ses séances hebdomadaires, l'Institut ses réunions mensuelles, et au début de chaque trimestre, une séance publique était consacrée à la lecture des mémoires sur des sujets divers.

**Deuxième période** (1803-1816). — Bonaparte songeait à reconstituer l'ancienne Académie française. Il ne réalisa pas absolument cette réforme; mais, du moins, il modifia profondément la première organisation de l'Institut de France.

L'arrêté du 23 janvier 1803 porte à quatre le nombre des classes :

La première classe, celle des *Sciences*, est augmentée de la section de *Géographie*.

La classe des *Sciences morales et politiques* est supprimée.

La classe de *Littérature* est remplacée par trois classes :

La deuxième classe, celle *de la Langue et de la Littérature française*.

La troisième classe, celle *de l'Histoire et de la Littérature ancienne*.

La quatrième classe, celle des *Beaux-Arts*, dans laquelle on réduisait la section de *musique* à trois membres et on supprimait les fauteuils des artistes dramatiques.

Le nombre des membres s'élevait à cent soixante-quatorze, au lieu de cent quarante-quatre. Le chiffre des associés étrangers restait le même. Au lieu de cent quarante-quatre associés non résidants, il y avait cent quatre-vingt-seize membres correspondants des départements et même de l'étranger. Les secrétaires perpétuels étaient rétablis : deux pour la classe des sciences, un pour chaque autre classe.

Les anciennes Académies se trouvaient à peu près reconstituées sous d'autres noms. Les classes étaient autonomes : chacune faisait ses élections pour les sièges vacants. Il n'était plus interdit d'appartenir comme membre titulaire à deux classes distinctes. Mais le principe d'unité était fortement maintenu sur d'autres points : tout membre d'une classe quelconque pouvait assister aux séances des quatre classes, y lire des rapports. Il y avait toujours des séances générales. Le titre, le costume, le traitement restaient les mêmes pour tous les membres de l'Institut.

En 1805, l'Institut est doté du *Palais des Quatre-Nations*, qu'il a conservé depuis.

Sous la première Restauration, une ordonnance du Roi (5 mars 1815) modifia la constitution de l'Institut, mais cette ordonnance fut annulée le 24 mars par l'Empereur, qui prit le titre de protecteur de l'Institut (10 avril 1815). Pendant les cent jours, le gouvernement porta de vingt-neuf à quarante le nombre des membres de la classe des Beaux-Arts. Mais le 2 août suivant, le Roi décida

que l'élection de ces nouveaux membres serait considérée comme nulle et non avenue.

**Troisième période** (1816-1832). — Une ordonnance royale du 21 mars 1816 rend aux *classes* l'ancien titre d'*Académies* et le nom des compagnies dont elles étaient issues, et dans chaque Académie, sauf l'Académie française, dix places de membres libres sont créées.

L'*Académie française* (non divisée en sections) comprend quarante membres.

L'*Académie des inscriptions et belles-lettres* (non divisée en sections) comprend quarante membres titulaires, dix membres libres, huit associés, et trente correspondants.

L'*Académie des sciences* (divisée en onze sections) comprend soixante-cinq membres titulaires, dix membres libres, huit associés et cent correspondants.

L'*Académie des beaux-arts* (divisée en cinq sections, dont la cinquième est dénommée de *composition musicale*) comprend quarante et un membres titulaires, dix membres libres, dix associés, quarante correspondants.

Le gouvernement, pour des raisons politiques, raye les noms de vingt-deux académiciens. De l'Académie des beaux-arts se trouvent ainsi exclus : David, Bertrox, Costellan et Thibault; les trois derniers avaient été élus en 1815; ils reprirent plus tard leurs fauteuils.

**Quatrième période** (à partir de 1832). — L'ordonnance royale du 26 octobre 1832 rend à l'Institut « la plénitude des droits qui lui furent attribués à l'époque de sa création ». Elle rétablit l'*Académie des sciences morales et politiques*, supprimée en 1803, sous le titre de deuxième classe de l'Institut.

Depuis lors il ne fut plus apporté que des modifications sans importance à l'organisation de l'Institut.

L'Institut comprend actuellement cinq Académies :

1° L'*Académie française* (fondée en 1635).

2° L'*Académie des inscriptions et belles-lettres* (fondée en 1663).

3° L'*Académie des sciences* (fondée en 1666).

4° L'*Académie des beaux-arts* (fondée en 1795).

5° L'*Académie des sciences morales et politiques* (fondée en 1795).

Chaque Académie exerce la présidence à son tour, et pour un an.

Une commission centrale formée des six secrétaires perpétuels et de deux membres de chaque Académie, élus pour un an et toujours rééligibles, s'occupe de l'administration.

L'Institut nomme en séance générale le bibliothécaire, les sous-bibliothécaires, le chef de secrétariat, et l'agent spécial qui est chargé de la comptabilité.

Le budget de l'Institut est voté tous les ans par les Chambres.

Une séance plénière non publique réunit, au moins une fois par trimestre, les cinq Académies. Le 25 octobre, jour aniversaire de la fondation de l'Institut, a lieu la séance plénière publique.

Chaque compagnie a ses règlements particuliers, qu'elle modifie à son gré. Elle décide de l'ordre de ses travaux, du mécanisme de ses élections, de l'organisation de ses concours, du mode d'attribution de ses prix et récompenses.

Les membres titulaires, les membres libres et les membres associés de l'Institut ont le droit de porter le costume dessiné par David et adopté le 12 mai 1801.

## LA SECTION DE MUSIQUE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

### 1. — Historique.

Dans la première organisation de l'Institut, à la section de musique et de déclamation appartenaient trois compositeurs et trois sociétaires de la Comédie française.

Sous le régime de 1803, la section de composition musicale comprend trois fauteuils, et les sièges des trois artistes dramatiques sont supprimés.

Le décret du 27 avril 1815 crée trois nouveaux fauteuils dans la section de musique, mais aussitôt après la chute de Napoléon Ier, le ministre de l'intérieur fait savoir que les trois nouveaux membres élus pendant la période des cent jours ne feront pas partie de l'Institut.

L'ordonnance du 21 mars 1816 reconstitue l'Académie des beaux-arts et attribue six membres à la section de musique.

### 2. — Statuts de l'Académie des Beaux-Arts.

**Composition de l'Académie.** — *Article premier.* — L'Académie des beaux-arts est composée d'académiciens, d'académiciens libres et d'associés étrangers.

**Académiciens.** — *Art.* 2. — Les académiciens sont au nombre de quarante. Ils sont choisis parmi les peintres, les sculpteurs, les architectes, les graveurs et les compositeurs de musique les plus distingués par leurs talents et leurs ouvrages.

*Art.* 3. — Nul ne peut être académicien s'il n'est Français, âgé de vingt-cinq ans au moins, et domicilié à Paris.

*Art.* 4. — Les quarante académiciens sont répartis en cinq sections, ainsi qu'il suit : dans la section de peinture, quatorze; dans la section de sculpture, huit; dans la section d'architecture, huit; dans la section de gravure, quatre; dans la section de musique, six.

*Art.* 5. — Le secrétaire perpétuel peut être choisi hors du nombre des quarante académiciens. Dans ce cas, il jouit du titre et de tous les droits d'académicien; mais il ne fait partie d'aucune des cinq sections. Lorsqu'il est choisi parmi les membres d'une section, sa place y devient vacante.

**Académiciens libres.** — *Art.* 6. — La classe des académiciens libres est composée de dix membres. Ils sont choisis parmi les hommes distingués, soit par leur rang et leur goût, soit par leurs connaissances théoriques ou pratiques dans les beaux-arts, ou qui auraient publié sur ce sujet des écrits remarquables.

*Art.* 7. — Les académiciens libres ont voix délibérative dans toutes les discussions relatives aux sciences, aux lettres et aux arts. Ils peuvent faire partie de toutes les commissions nommées dans le sein de l'Académie (autres que celles qui ont rapport à l'administration), et concourir à la nomination de ces mêmes commissions. Ils jouissent de toutes les prérogatives des académiciens, excepté du droit de suffrage pour les élections aux places vacantes dans les sections, et pour celle du secrétaire perpétuel.

*Art.* 8. — Néanmoins, les académiciens libres ont droit de voter avec les autres académiciens pour les

149936

élections aux places qui viennent à vaquer : 1° dans la classe des académiciens libres; 2° dans celle des associés étrangers; 3° parmi les correspondants.

*Art.* 9. — Les académiciens libres ne peuvent, dans aucun cas, être élus aux places d'académiciens vacantes dans les cinq sections ci-dessus dénommées.

*Art.* 10. — Les académiciens libres n'ont d'autre indemnité que celle du droit de présence.

**Associés étrangers.** — *Art.* 11. — Le nombre des associés étrangers de l'Académie ne peut excéder dix. Ils sont choisis parmi les artistes les plus célèbres et les amateurs des beaux-arts les plus distingués.

*Art.* 12. — Les associés étrangers, lorsqu'ils se trouvent à Paris, jouissent du droit de siéger dans les assemblées de l'Académie. Ils ne font partie d'aucune section, ne touchent aucun traitement ni droit de présence. Ils ne peuvent voter ni dans les élections des membres de l'Académie, ni dans les jugements des grands prix annuels et autres concours publics, mais ils ont voix délibérative dans toutes les discussions relatives aux sciences, aux lettres et aux arts.

**Organisation de l'Académie.** — *Art.* 13. — Le bureau de l'Académie est composé d'un président, d'un vice-président et d'un secrétaire perpétuel.

*Art.* 14. — Tous les ans, dans la première séance de janvier, l'Académie nomme, selon les formes ci-après prescrites, et parmi les académiciens membres des sections, un vice-président qui, l'année d'après, devient de droit président, et ne peut pas être immédiatement réélu.

*Art.* 15. — Les fonctions de président sont de proposer les sujets de délibération ou de discussion, de maintenir l'ordre dans l'assemblée, de dépouiller les scrutins et d'en prononcer les résultats. Il est spécialement chargé de veiller à l'exécution des statuts et des réglements de l'Académie, et d'y rappeler ceux qui pourraient s'en écarter.

*Art.* 16. — Le vice-président supplée le président dans toutes ses fonctions : en cas d'absence de l'un et de l'autre, l'Académie est présidée par le président de l'année précédente; à défaut de celui-ci, par le doyen d'âge des académiciens.

*Art.* 17. — Les fonctions de secrétaire perpétuel sont de recueillir en substance tout ce qui est proposé, examiné et résolu dans les séances de l'Académie; de tenir note des lectures, rapports ou discours qui y sont faits, de dresser du tout un procès-verbal qui, après avoir été lu en séance et approuvé par l'Académie, est consigné dans un registre à ce destiné; d'entretenir la correspondance, soit avec le ministère, soit avec l'Ecole de Rome, soit avec les particuliers; de signer, conjointement avec le président, tous les actes et rapports de l'Académie; d'en délivrer, au besoin, des copies ou extraits certifiés; de rédiger les mémoires de l'Académie et les notices historiques de la vie et des ouvrages des académiciens décédés; de surveiller le dépôt de tous les actes, titres, papiers et registres concernant l'institution et les travaux de l'Académie.

*Art.* 18. — En cas d'absence momentanée, de maladie ou de mort, le secrétaire perpétuel est remplacé dans l'intérim par le vice-président, ou, à défaut de celui-ci, par le plus anciennement élu des membres présents.

*Art.* 19. — En exécution de l'article 5 de l'ordonnance du roi du 21 mai 1816, l'Académie nomme, dans la première séance de chaque année, deux de ses membres pour faire partie de la commission centrale chargée de régir et d'administrer les propriétés communes aux cinq Académies qui composent l'Institut, et les fonds y affectés. Les commissaires sont élus chacun pour un an, et sont toujours rééligibles.

*Art.* 20. — Le président, le vice-président, le secrétaire perpétuel et les deux membres de la commission centrale administrative désignée dans l'article précédent forment un comité qui, aux termes de l'article 6 de la susdite ordonnance, est chargée de régir, au nom de l'Académie, ses propriétés et fonds particuliers, et de proposer l'état annuel de ses dépenses.

*Art.* 21. — L'Académie nomme encore, au commencement de l'année, une commission dont l'objet est de prendre communication des discours, notices historiques et rapports de ses travaux, que le président, le secrétaire ou tout autre académicien est chargé de faire au nom du corps. Cette commission est composée de cinq membres, pris dans les cinq sections, et d'un sixième choisi parmi les académiciens libres. Ces commissaires sont toujours rééligibles.

**Tenue des séances.** — *Art.* 22. — Les séances ordinaires et les séances publiques de l'Académie sont tenues par le bureau.

*Art.* 23. — Les séances ordinaires de l'Académie ont lieu le samedi de chaque semaine; elles commencent à trois heures après midi.

*Art.* 24. — Si le samedi est un jour de fête, la séance est remise à un autre jour : les académiciens sont prévenus de ce changement par des billets à domicile.

*Art.* 25. — Lorsqu'il y a lieu, le bureau peut convoquer une assemblée extraordinaire.

*Art.* 26. — Aucune personne, hors les membres dont est composée l'Académie et ses correspondants, les membres et correspondants des autres Académies faisant partie de l'Institut, ne peut assister aux Assemblées ordinaires ou extraordinaires, si elle n'y est admise par le bureau sur la présentation d'un académicien.

*Art.* 27. — Une des séances du mois d'octobre désignée, chaque année, par l'Académie, est rendue publique.

*Art.* 28. — Dans cette séance publique, le secrétaire perpétuel lit la notice historique des académiciens décédés. Le président proclame les noms des élèves des beaux-arts qui ont remporté les grands prix de peinture, de sculpture, d'architecture, de gravure et de composition musicale, il leur distribue les médailles et les diplômes qui consacrent leurs récompenses.

**Attributions de l'Académie.** — *Art.* 29. — L'Académie dirige spécialement les concours qui ont lieu annuellement pour les grands prix de peinture, de sculpture, architecture, gravure et composition musicale. Elle en donne les sujets, en rédige les programmes, en juge les résultats; et lorsque ses jugements sur les différents concours sont prononcés, elle en fait part au ministre.

*Art.* 30. — Dans sa séance publique du mois d'octobre, elle proclame les élèves qui ont remporté les grands prix, et leur en fait la distribution solennelle.

*Art.* 31. — L'Académie, d'après le renvoi qui lui est fait par le ministre, des rapports du directeur de l'Ecole de Rome, ainsi que des ouvrages et morceaux d'études des pensionnaires, juge du progrès des élèves, de la manière dont ils remplissent les obligations qui leur sont imposées, de l'état enfin de

l'établissement et des améliorations dont il peut paraître susceptible. Elle consigne ses observations à ce sujet dans un rapport qu'elle adresse au ministre pour être transmis au directeur, et par lui, lorsqu'il y a lieu, communiqué aux pensionnaires.

*Art.* 32. — Tous les six ans, à l'époque du renouvellement du directeur de l'Ecole de Rome, ou en cas de rappel, de démission ou de mort, l'Académie, sur la notification du ministre, présente trois candidats pour la place à donner.

**Travaux de l'Académie.** — *Art.* 33. — Les séances que l'Académie ne consacre pas à l'exercice des attributions ci-dessus énoncées sont employées, soit à la lecture des mémoires et dissertations de ses membres ou des étrangers admis par le bureau à lui faire part de leurs recherches, soit à examiner les découvertes, les procédés nouveaux ou les nouvelles applications d'anciens procédés dont le gouvernement ou les particuliers lui soumettent le jugement. Elle discute les articles du Dictionnaire général des beaux-arts qu'elle est appelée à composer, d'après la rédaction d'une commission spéciale formée dans son sein, qui prépare chaque article, et le soumet à l'adoption de l'Assemblée générale.

*Art.* 34. — L'Académie, étant formée pour s'occuper de tout ce qui contribue aux progrès et au perfectionnement des différentes parties des beaux-arts, donne son avis motivé sur tous les projets, problèmes, difficultés ou questions d'art qui lui sont adressées par le gouvernement; et s'il est nécessaire, elle accompagne son rapport de dessins ou de modèles pour faciliter l'intelligence du sujet. Elle propose tous les projets d'amélioration dont l'étude des beaux-arts est susceptible.

**Commissions.** — *Art.* 35. — Pour préparer, faciliter et exécuter les différents travaux dont l'Académie est chargée par les statuts, ou peut l'être accidentellement sur les demandes qui lui sont adressées, elle nomme plusieurs sortes de commissions, les unes permanentes, les autres annuelles, quelques-unes dont l'existence n'a d'autre durée que celle du travail qui leur est confié.

*Art.* 36. — L'Académie, selon la nature des questions et des travaux, peut inviter des membres d'autres Académies faisant partie de l'Institut à y prendre part, et les associer à ses commissions.

*Art.* 37. — Les membres du bureau peuvent assister à toutes les commissions, et y ont voix délibérative, mais ne composent pas nécessairement le bureau de ces commissions.

**Nominations, élections et délibérations par scrutin.** — *Art.* 38. — La mort d'un académicien, membre des sections, est notifiée par le président dans la séance qui suit immédiatement le décès. A la cinquième séance ordinaire après cette notification, l'Académie délibère s'il y a lieu ou non de procéder à remplir la vacance, après avoir entendu sur ce sujet le rapport de la section dans laquelle la place est vacante.

Les sections de l'Académie sont prévenues par lettres.

*Art.* 39. — Si l'Académie juge qu'il n'y a pas lieu de procéder au remplacement dans les délais d'usage, elle détermine en même temps l'époque à laquelle la section sera de nouveau consultée.

*Art.* 40. — Lorsque l'Académie a décidé qu'il y a lieu de procéder au remplacement, les membres des cinq sections sont convoqués pour la séance suivante; dans cette séance, le bureau fait connaître à l'Académie les noms et les titres des candidats à la place vacante.

Aussitôt après cette communication, chaque académicien peut proposer le nom d'un candidat, qui sera inscrit par le secrétaire, pourvu qu'un autre académicien appuie la proposition. Les noms de celui qui aura fait et de celui qui aura appuyé la proposition seront également inscrits au procès-verbal.

*Art.* 41. — Pour la séance suivante, les membres des cinq sections sont de même convoqués, et la section dans laquelle la place est vacante présente trois candidats au moins et cinq au plus, dans l'ordre de préférence qu'elle leur accorde. Dans cette même séance, l'Académie peut discuter le mérite des candidats présentés par la section. L'Académie ajoute, s'il y a lieu, à la liste de la section, de nouveaux candidats, dont le nombre ne doit pas dépasser cinq, et qui ne peuvent être pris que sur la liste générale des candidats arrêtée dans la séance précédente. Chaque candidat doit réunir la majorité absolue des suffrages.

*Art.* 42. — Dans la séance qui suit cette double présentation, séance pour laquelle tous les membres sont de nouveau convoqués, si les deux tiers sont présents, l'on procède à l'élection, à la majorité absolue des suffrages et par la voie du scrutin, ainsi qu'il sera expliqué ci-après[1].

*Art.* 43. — Lorsque la place de secrétaire perpétuel vient à vaquer, l'Académie procède à sa nomination, dans la même forme que pour la nomination d'académiciens, avec ces deux différences : 1° qu'elle ne délibère pas s'il y a lieu ou non d'élire; 2° que la liste des candidats est formée par une commission de cinq membres, pris dans les cinq sections.

*Art.* 44. — Lorsqu'une place d'académicien libre vient à vaquer, il est procédé à l'élection dans les formes ci-dessus; mais l'Académie ne délibère point s'il y a lieu ou non à remplacement, et la liste des candidats est formée par une commission de cinq membres pris dans les cinq sections, et d'un sixième pris dans la classe des académiciens libres. Cette commission délibère dans les mêmes formes que les sections; les membres du bureau n'en font donc point partie.

*Art.* 45. — Le mode indiqué dans l'article précédent est suivi pour la nomination des associés étrangers.

**Diverses sortes de scrutin.** — *Art.* 46. — L'Académie procède diversement aux scrutins qui ont lieu, soit dans ses délibérations, soit pour les différentes nominations et élections qu'elle doit faire.

*Art.* 47. — Dans les discussions où il s'agit de recueillir ses avis, elle vote par voie d'appel nominal, et à la majorité absolue des suffrages, à moins qu'un membre ne réclame la voie du scrutin secret.

*Art.* 48. — S'il s'agit d'un choix d'ouvrages, de projets, de programmes, etc., l'Académie procède par scrutin secret et décide d'avance s'il y a lieu d'exiger la majorité absolue, ou de se contenter de la majorité relative.

*Art.* 49. — S'il s'agit de nommer des membres des commissions passagères et accidentelles, on procède à ces nominations (à moins que l'Académie n'en charge le bureau), soit par scrutin secret, individuel, soit par scrutin de liste secret, et à la simple pluralité relative, s'il n'en est autrement décidé d'avance.

1. Lorsque l'une des opérations pour l'élection tombe le samedi saint, cette opération est renvoyée à une séance ultérieure (décision du 19 mars 1904).

*Art.* 50. — Les membres du bureau, ceux des commissions permanentes ou annuelles, les associés étrangers et les correspondants sont élus à la majorité absolue et par la voie du scrutin secret et de ballottage, tel qu'il va être défini.

*Art.* 51. — Si le premier tour de scrutin ne donne pas de majorité absolue, on procède à un second. S'il n'en résulte point encore de majorité absolue, on fait un scrutin de ballottage entre les deux candidats qui ont réuni le plus de votes. Un seul ayant plus de suffrages que tous les autres, sans avoir la majorité absolue, s'il s'en trouvait deux ou plusieurs qui eussent un nombre égal de suffrages, le scrutin de ballottage se fait d'abord entre ceux-ci, jusqu'à ce que l'un d'eux soit supérieur aux autres en suffrages obtenus, et ce dernier est ballotté ensuite avec celui qui a eu le premier la majorité relative. Si les suffrages se trouvent partagés également entre deux candidats, le ballottage est réitéré dans la même séance, jusqu'à ce que l'un des deux noms réunisse la majorité requise.

*Art.* 52. — Les académiciens membres de sections, le secrétaire perpétuel et les académiciens libres sont nommés à la majorité absolue, et par la voie du scrutin secret, mais réitéré sans ballottage, jusqu'à ce que, par la réunion de plus de la moitié des suffrages, l'un des candidats obtienne la majorité absolue.

*Art.* 53. — Les séances consacrées aux nominations sont secrètes, c'est-à-dire que ni les étrangers, ni même les correspondants de l'Académie ne peuvent y être admis.

*Art.* 54. — Les nominations des académiciens, du secrétaire perpétuel, des académiciens libres et des associés étrangers sont soumises à l'approbation du chef de l'Etat.

**Des indemnités.** — *Art.* 55. — Chacun des membres qui composent les sections de l'Académie jouit de l'indemnité entière de 1.500 francs qui lui est accordée par l'ordonnance du 21 mars 1816; cependant, il est prélevé sur cette indemnité une somme de 300 francs pour former un fonds de droits de présence à répartir seulement entre les membres qui assistent aux séances de l'Académie.

*Art.* 56. — A cet effet, et pour constater cette assistance, chacun signe en entrant une liste de présence, qui est close et arrêtée par le secrétaire perpétuel au moment de l'ouverture de la séance.

*Art.* 57. — Les droits de présence des absents, quel que soit le motif de leur absence, accroissent ceux qui assistent à la séance[1].

*Art.* 58. — Tout membre qui s'absente plus d'une année sans l'agrément de l'Académie est censé avoir donné sa démission, à moins qu'il n'ait reçu une mission ou une autorisation expresse du gouvernement.

**Des correspondants.** — *Art.* 59. — Le nombre des correspondants de l'Académie ne peut pas excéder cinquante. Ils sont choisis parmi les étrangers et les régnicoles non domiciliés à Paris qui, par leurs connaissances, leurs talents et leurs ouvrages, sont propres à seconder l'Académie dans ses travaux.

Leur classification étant la même que celle des académiciens ordinaires et libres, ils sont répartis de la manière suivante :

| | |
|---|---|
| Peintres | 14 |
| Sculpteurs | 8 |
| Architectes | 8 |
| Graveurs | 4 |
| Compositeurs de musique | 6 |
| Correspondants libres | 10 |

1. L'Académie a dérogé à cet article, par arrêté du 4 novembre 1820, en faveur des octogénaires

*Art.* 60. — Ils sont élus, ainsi qu'il a été dit (art. 50), sur une liste de trois candidats au moins, de cinq au plus, présentée, pour les peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, compositeurs de musique, par la section compétente, et pour les correspondants libres, par une commission composée conformément à l'article 44. L'Académie complète les listes de présentation, selon le mode indiqué par l'article 41 *bis*.

*Art.* 61. — Lorsqu'ils se trouvent à Paris, les correspondants assistent aux séances de l'Académie, et prennent part à toutes les discussions qui ont les arts pour objet.

**Extraits des procès-verbaux de l'Académie contenant des arrêtés réglementaires.**

**Disposition relative aux correspondants adoptée dans la séance du 11 décembre 1847.** — Tout correspondant qui aura fixé son domicile à Paris perdra, après un an de séjour dans la capitale, à partir du jour où l'Académie aura pris cette décision, son titre de correspondant.

**Disposition relative aux funérailles des membres de l'Académie adoptée dans la séance du 27 novembre 1847.** — L'Académie décide que les membres de la section à laquelle appartient le défunt seront tenus, ainsi que les membres du bureau, d'assister aux obsèques, en costume d'Institut, et que, de plus, une commission composée des derniers membres de chaque section et d'un académicien libre, de l'élection la plus récente, sera nommée dans la première séance de chaque année, et renouvelée tous les ans, pour se joindre aux membres précédemment désignés, pareillement en costume.

### 3. — Fondations et legs faits à l'Académie[1].

**Extrait du testament de M. Bordin, en date du 26 mai 1835.** — Je donne et lègue à l'Institut royal de France 12.000 francs de rente 5 pour cent de consolidés sur l'Etat. Cette rente sera divisée et répartie chaque année entre l'Académie française, l'Académie des inscriptions et belles-lettres, l'Académie des sciences et l'Académie des beaux-arts, à raison de 3.000 francs de rente pour chacune des trois premières Académies et de 2.500 francs de rente pour l'Académie des beaux-arts, pour, lesdites Académies, faire annuellement de la portion de rente dévolue à chacune d'elles l'emploi qui va être ci-après fixé...

Quant aux 500 francs de rente de surplus, ils resteront à la disposition de ce corps, pour le couvrir et l'indemniser des frais et dépenses annuels que pourront lui occasionner les détails d'exécution des dispositions relatives à la distribution des prix qui seront ci-après fondés, que chaque Académie devra faire tous les ans, jusqu'à concurrence de la portion de rente à elle attribuée.

L'Institut sera saisi de cette rente de 12.000 francs du jour de mon décès; mais son entrée en jouissance ne commencera que du jour du décès de Mme Bordin, si elle me survit, attendu l'usufruit qu'elle aura pendant sa vie de l'universalité des biens de ma succession. Cette rente de 12.000 francs sera fournie à l'Institut soit par le transfert qui lui sera fait de pareille quotité de rente à prendre dans celles de même nature que je délaisserai, soit, à défaut, par l'achat

1. Nous ne signalons que les legs ou fondations qui intéressent les musiciens

qui en sera fait des deniers de ma succession. L'inscription de cette rente de 12.000 francs devra être délivrée au profit de ma femme pour l'usufruit pendant sa vie, si elle m'a survécu, et au nom de l'Institut pour la nue propriété, à laquelle se réunira la jouissance au décès de ma femme. Elle sera inaliénable par l'Institut, le tout conformément et aux termes de l'acte qu'il conviendra de passer préalablement entre mes légataires universels et les délégués ou représentants de l'Institut, pour constater l'origine, la cause et le but de ladite inscription, et motiver la raison pour laquelle elle doit être inaliénable par l'Institut.

Les portions de rente attribuées à chaque Académie, dans la rente totale de 12.000 francs, serviront à fournir et composer les prix que je fonde par mon présent testament, jusqu'à concurrence de la valeur desdites portions de rente, pour être délivrés annuellement par chaque Académie aux auteurs qui auront le mieux rempli les programmes et traité les sujets, soit en prose, soit en vers, qu'elle aura proposés. La première distribution des prix n'aura lieu, comme de raison, qu'après l'expiration de l'année dans laquelle l'Institut sera entré en jouissance de ladite rente de 12.000 francs. Le nombre et la valeur de ces prix seront tous les ans déterminés par les programmes, en sorte que chaque année la portion de rente appartenant à chaque Académie pourra composer un ou plusieurs prix de quotités différentes, suivant l'importance, la nature et la difficulté des sujets à traiter. Les juges du concours pourront même, d'après la manière satisfaisante dont le programme aura été rempli et la supériorité du travail de l'un des concurrents sur les compositions des autres, annuler les portions divises qui auront été d'abord fixées et les réunir en un moindre nombre, ou même en une seule, en faveur de l'auteur de la meilleure composition. Les sujets mis au concours auront toujours pour but l'intérêt public, le bien de l'humanité, les progrès de la science et l'honneur national. Si même un ouvrage important en prose comme en vers, soit dans la littérature, soit dans les sciences, soit dans les arts, avait été récemment publié et paraissait digne par son mérite et la supériorité de talent avec lequel il aurait été traité, d'une distinction éclatante et d'une honorable rémunération, l'Institut entier, sur la proposition de l'Académie que la matière traitée concernerait plus particulièrement, pourra suspendre dans ce cas, en tout ou en partie, les concours et distribution des prix d'une année, et remettre et délivrer le montant des prix suspendus à l'auteur de l'ouvrage, fût-il même membre de l'Institut, e ce, à titre d'honneur, de reconnaissance et d'encouragement. Cette résolution sera prise par l'Institut en corps sur une convocation spéciale, en la forme ordinaire de ses délibérations, et il en sera délivré une ampliation à l'auteur lors de la remise qui lui sera faite de la somme qui lui aura été allouée.

Dans le cas où, par des motifs et considérations que je ne puis prévoir, l'Institut de France ou la Compagnie des notaires de Paris n'aurait pas jugé convenable d'accepter les legs que je leur ai faits sous les conditions y attachées, ou n'aurait pu en obtenir l'autorisation si elle était nécessaire, je vais disposer de la manière suivante du montant de chacun desdits legs qui deviendra ainsi caduc.

Si c'était le legs fait à la Compagnie des notaires de Paris relativement à la fondation par moi faite d'une école de notariat, dont j'ai confié la direction et la surveillance à ladite Compagnie, l'institution de cette école n'aurait point lieu par ce seul fait. Ce legs deviendrait nul dans sa totalité, et les fonds que j'y ai consacrés seront répartis ainsi qu'il suit :

Premièrement, je donne et lègue à l'administration des hospices de Paris...

. . . . . .

Deuxièmement, je donne et lègue à l'Institut de France, sur ledit legs fait à la Compagnie des notaires de Paris, qui serait devenu caduc, les 3 000 francs de rente formant l'autre moitié des 6.000 francs de rente 5 % consolidés sur l'Etat que j'avais légués à ladite Compagnie des notaires, ce qui, joint aux 12.000 francs de rente de même nature par moi déjà légués à l'Institut, portera la totalité de mon legs à 15.000 fr. de rente sur l'Etat, desquels 3.000 francs de rente de supplément il reviendra et appartiendra 500 francs de rente à l'Académie des beaux-arts, pour lui compléter, avec les 2.500 francs de même rente qui lui ont été déjà légués, 3.000 francs de rente comme aux trois premières Académies, et les 2.500 francs restants reviendront et appartiendront à l'Académie des sciences morales et politiques, pour les employer chaque année en distribution de prix, conformément et ainsi qu'il a été ci-devant réglé et déterminé pour les quatre autres Académies, et sous les mêmes charges et conditions qui leur sont imposées.

**Extrait du testament de M. le comte de Maillé-Latour-Landry, en date du 25 mars 1839.** — Je lègue à l'Académie française et à l'Académie royale des beaux-arts une somme de 30.000 francs pour la fondation d'un secours à accorder chaque année, au choix de chacune des deux Académies alternativement, à un jeune écrivain ou artiste pauvre dont le talent, déjà remarquable, paraîtra mériter d'être encouragé à poursuivre sa carrière dans les lettres et les beaux-arts.

Ce capital sera employé en rentes sur l'Etat et s'appellera Prix comte de Maillé-Latour-Landry.

**Extrait du testament de M. Lambert, en date du 30 juin 1849.** — ... Comme toutes mes dispositions sont (en grande partie) en faveur d'artistes ou hommes de lettres ou leurs veuves, je désire qu'une commission de deux membres, nommée par l'Institut, s'unisse à M. Foucher pour s'entendre sur l'exécution de ce testament. . . . . .

. . . . . .

Ces deux objets terminés, l'Institut s'occuperait de distribuer, de mes 3.629 francs de rente, des secours à de pauvres artistes, peintres, musiciens, hommes de lettres ou à leurs veuves. Je commence par désigner une rente viagère de 1.200 francs de rente, que je lègue à Benoît Mozin, compositeur, professeur de piano, demeurant rue Hauteville, 57, et avant, avenue de Gentilly, 12, près des Gobelins. Cette rente viagère serait réversible sur M^me^ Mozin; mais, Monsieur et Madame morts, cette rente retournerait à l'Institut pour être distribuée avec ce qui reste des 3.629 francs à de pauvres artistes vieux, ou, comme motif d'encouragement, à de jeunes artistes pour une production remarquable; alors ce legs prendrait le titre de Prix Lambert.

. . . . . .

Les dons distribués aux malheureux artistes ou hommes de lettres seraient intitulés : Bienfaisance Lambert.

Par un décret en date du 11 juillet 1853, le mon-

tant de la rente a été partagé également entre l'Académie française et l'Académie des beaux-arts, qui sont chargées d'en faire emploi selon les intentions du testateur.

**Extrait du testament de M. le baron de Trémont, en date du 5 mai 1847.** — ... Il sera formé deux prix d'encouragement de mille francs chacun, mis à la disposition de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, pour être décernés par elle à deux jeunes peintres ou statuaires et à un musicien, pauvres et distingués dans leurs études. Les élèves qui auront obtenu le grand prix de Rome n'y participeront qu'à leur retour, et dans le cas seulement où le manque de travaux les mettrait dans la gêne. Je désire que les seconds prix appellent principalement l'attention de l'Académie. Lorsqu'elle le jugera convenable, elle pourra partager l'encouragement, ou le différer et encore le continuer au même sujet.

La peinture d'histoire aura d'abord la préférence ensuite le paysage, puis les autres genres. En cas d'absence de sujets de grande espérance, l'Académie pourra faire son choix parmi les élèves en architecture et en gravure.

**Extrait du testament de M. Jean Chartier, en date du 27 avril 1858.** — Je donne et lègue à l'Institut de France, classe de l'Académie des beaux-arts, une rente annuelle de 700 francs pendant cent ans, à partir du jour de mon décès, en faveur des meilleures œuvres de musique de chambre, trios, quatuors, quintetti et sextuors, qui approchent le plus des chefs-d'œuvre en ce genre de Boccherini, Haydn, Mozart, Beethoven, Onslow, Mendelssohn, Weber, Spohr, Fesca, Benincori, Reber, Mayseder, Bertini, Hummel, Kuhlau, Reissiger, Reicha, Krommer, avec ou sans piano, pour instruments à vent ou instruments à cordes. La somme de 700 francs ci-dessus pourra être délivrée soit en numéraire, soit en médailles ; l'Académie pourra disposer des sommes qui leur seraient affectées en récompense aux éditeurs de musique qui feraient graver et donneraient de nouvelles éditions des chefs-d'œuvre les plus remarquables des compositeurs désignés ci-dessus, dont les planches sont cassées ou anéanties, ou bien encore reporter sur l'année suivante les sommes qui seraient restées sans emploi.

**Extrait du testament de M. Gioachino-Antonio Rossini, en date du 25 juillet 1858.** — Je veux qu'après mon décès et celui de mon épouse, il soit fondé à perpétuité à Paris, et exclusivement pour les Français, deux prix de chacun trois mille francs pour être distribués annuellement, un à l'auteur d'une composition de musique religieuse ou lyrique, lequel devra s'attacher principalement à la mélodie si négligée aujourd'hui ; l'autre, à l'auteur des paroles (prose ou vers) sur lesquelles devra s'appliquer la musique et y être parfaitement appropriée, en observant les lois de la morale dont les écrivains ne tiennent pas toujours assez de compte. Ces productions seront soumises à l'examen d'une commission spéciale prise dans l'Académie des beaux-arts de l'Institut, qui jugera celui des concurrents qui aura mérité le prix dit Rossini, qui sera décerné en séance publique, après l'exécution du morceau, soit dans le local de l'Institut ou au Conservatoire.

Mme veuve Rossini étant décédée au commencement de l'année 1878, l'Académie des beaux-arts s'est conformée au vœu du testateur.

**Prix Monbinne.** — Par acte en date du 19 juillet 1877, MM. Eugène Lecomte et Léon Delaville Le Roulx, en souvenir de M. Théodore-Nicolas-Marie Monbinne, décédé le 21 mars 1873, ont fait don à l'Académie des beaux-arts d'une inscription de quinze cents francs de rente, à l'effet de fonder un prix biennal qui portera le nom de Prix Monbinne, et qui sera décerné à l'auteur de la musique d'un opéra-comique en un ou plusieurs actes, que l'Académie aura jugé le plus digne de cette récompense, soit parmi les opéras-comiques qui auront été représentés pour la première fois dans le cours des deux dernières années écoulées avant le jour où le jugement sera rendu, soit parmi ceux qui auront été, dans les quatre dernières années, soumis à l'examen de l'Académie à titre d'envois de Rome.

A défaut d'un opéra-comique remarquable, le choix de l'Académie pourra se porter sur une œuvre symphonique purement instrumentale, ou avec chant, et de préférence sur une composition religieuse.

**Prix Jean Reynaud.** — Mme veuve Jean Reynaud, « voulant honorer la mémoire de son mari et perpétuer son zèle pour tout ce qui touche aux gloires de la France », a, par un acte en date du 23 décembre 1878, fait donation à l'Institut d'une rente de dix mille francs, destinée à fonder un prix annuel qui sera successivement décerné par chacune des cinq Académies.

Conformément au vœu exprimé par la donatrice, « ce prix sera accordé au travail le plus méritant, relevant de chaque classe de l'Institut, qui se sera produit pendant une période de cinq ans.

« Il ira toujours à une œuvre originale, élevée et ayant un caractère d'invention et de nouveauté.

« Les membres de l'Institut ne seront pas écartés du concours.

« Le prix sera toujours décerné intégralement.

« Dans le cas où aucun ouvrage ne paraîtrait le mériter entièrement, sa valeur serait délivrée à quelque grande infortune scientifique, littéraire ou artistique.

« Il portera le nom de son fondateur Jean Reynaud. »

**Prix Jean-Jacques Berger.** — Par son testament en date du 19 juin 1873, M. Pierre-Guillaume-Amédée Berger, président à la Cour des Comptes, a chargé M. Yvert de faire don à l'Institut de France de la nue propriété d'un capital auquel l'usufruit sera réuni postérieurement pour fonder, avec le revenu de ce capital, un prix qui portera le nom de M. Jean-Jacques Berger, ancien préfet de la Seine, sénateur, père de M. le président Berger, et qui serait donné alternativement, par chaque Académie, aux meilleures œuvres sur la ville de Paris.

**Prix Nicolo.** — Par son testament en date du 20 novembre 1875, Mlle Isouard, dite Nicolo, a légué à l'Académie des beaux-arts la nue propriété d'un capital de dix mille francs, auquel l'usufruit sera réuni postérieurement, à l'effet de fonder un prix qui portera le nom de Prix Nicolo, et qui sera décerné tous les cinq ans, après concours, à la meilleure composition mélodique.

**Prix Kastner-Boursault.** — Mme Léonie Boursault, veuve de M. Georges Kastner, par son testament du 6 janvier 1880, a légué à l'Académie des beaux-arts une somme suffisante pour la fondation d'un prix triennal de deux mille francs qui sera décerné la première année au meilleur ouvrage de littérature musicale, fait en France ou à l'étranger, qui traitera de l'influence de la musique sur le développement de la civilisation dans la vie publique et dans la vie privée.

Après quoi, l'Académie sera libre de mettre d'autres sujets au concours pour les prix.

**Prix Houllevigne.** — M. Houllevigne (Adrien-Stanislas) a, par son testament en date du 30 mars 1880, légué à l'Institut de France un titre nominatif de cinq mille francs de rente 3 p. 100, à l'effet de fonder un prix annuel de pareille somme, « qui devra porter son nom et qui sera décerné, à tour de rôle, par l'Académie des sciences et l'Académie des beaux-arts ».

L'Académie des beaux-arts, dans sa séance du 25 février 1893, a, en ce qui la concerne, arrêté le programme et les conditions du prix dans les termes suivants :

« 1° Ce prix de cinq mille francs, qui est biennal, ne pourra être partagé ;

« 2° Il ne pourra être décerné qu'à des artistes ou à des écrivains français n'appartenant pas à l'Institut ;

« 3° Il sera attribué par l'Académie des beaux-Arts, soit à l'auteur d'une œuvre remarquable produite dans le cours des quatre dernières années, en peinture, sculpture, architecture, gravure ou composition musicale, soit à un ouvrage sur l'Art ou l'histoire de l'Art, avec ou sans planches, publié dans le même délai ;

« 4° Une commission mixte, composée de douze membres de l'Académie des beaux-arts, soit deux pour chaque section, et deux membres libres, sera chargée de chercher les œuvres qui pourront être l'objet de ces propositions. »

**Fondation Gouvy.** — Par un codicille ajouté à son testament du 17 janvier 1890, M. Théodore Gouvy, correspondant de l'Institut, a légué à l'Académie des beaux-arts une somme de douze mille cinq cents francs dont la rente devra servir de pension à un musicien nécessiteux, de préférence à un musicien d'orchestre.

**Fondation Joseph Pinette.** — M. Joseph Pinette, par son testament en date du 22 janvier 1888, a pris les dispositions suivantes :

« Désirant encourager les jeunes gens qui se consacrent à la composition musicale et voulant les aider dans les débuts difficiles de leur vie d'études, je donne et lègue, à titre particulier, à l'Institut de France, pour l'Académie des beaux-arts, la somme nécessaire afin de constituer douze mille francs de rente 3 p. 100 sur l'Etat français.

« Cette rente sera divisée en quatre parties égales de trois mille francs chacune, qui seront servies, durant quatre années consécutives, aux pensionnaires musiciens de l'Académie de France, dès qu'ils auront terminé leur temps de pension, tant à Rome que dans les autres pays qui leur sont indiqués par les règlements.

« Les susdits pensionnaires musiciens ne jouiront de cette rente que s'ils ont rempli, durant toute la durée de leur pension, toutes leurs obligations envers l'Etat.

« Cette condition est de rigueur, et si un pensionnaire n'avait pas rempli ces obligations, l'Académie des beaux-arts ferait de la rente dont il se serait rendu indigne, tel usage qu'elle jugerait convenable, en faveur d'un ou de plusieurs autres musiciens. Il en serait de même au cas où le bénéficiaire de l'une desdites rentes croirait devoir y renoncer à raison de sa situation de fortune personnelle.

« Cette donation devra porter le nom de Fondation Joseph Pinette. »

**Prix Estrade-Delcros.** — M. Estrade-Delcros, par son testament en date du 8 février 1876, a légué toute sa fortune à l'Institut. Le montant de ce legs devra être partagé, par portions égales, entre les cinq classes de l'Institut, pour servir à décerner, tous les cinq ans, un prix sur le sujet que choisira chaque Académie.

Ce prix, de la valeur de huit mille francs, sera décerné par l'Académie des beaux-arts à une œuvre appartenant soit à l'un des arts du dessin (peinture, sculpture, architecture, gravure en taille-douce, gravure en médailles), soit à l'art de la composition musicale, qui aura été produite dans le cours des cinq dernières années, et que l'Académie aura jugée particulièrement digne d'être signalée au public.

Le prix Estrade-Delcros, qui ne devra en aucun cas être partagé, ne sera attribué qu'à des artistes français n'appartenant pas à l'Académie des beaux-arts.

**Prix du baron de Joest.** — Ce prix, de la valeur de deux mille francs, doit être attribué successivement par les cinq Académies, à celui qui, dans l'année, aura fait une découverte ou écrit l'ouvrage le plus utile au bien public.

**Fondation veuve Buchère.** — Le revenu de sept cents francs de cette fondation sera employé, tous les ans, en deux portions égales : trois cent cinquante francs en faveur d'une ou plusieurs jeunes filles, élèves du Conservatoire, pour le perfectionnement de leur éducation musicale, et trois cent cinquante francs en faveur d'une ou plusieurs jeunes filles, élèves du même établissement, se destinant à la comédie ou à l'art dramatique.

**Prix veuve Beulé.** — Ce prix annuel de quinze cents francs devra être donné au pensionnaire de la Villa Médicis à Rome, musicien, sculpteur ou peintre, qui, étant à sa dernière année de séjour à la Villa, aura fait, cette année-là, l'envoi de l'œuvre jugée la meilleure par l'Académie. Il sera décerné à la suite de la lecture du rapport sur les envois de Rome.

**Don Charlotte Nathaniel de Rothschild.** — Mme la baronne Nathaniel de Rothschild a légué à l'Académie des beaux-arts une rente de cinq mille francs « pour être attribuée à un ou plusieurs artistes affligés de cécité, paralysie ou autre infirmité qui les empêche de vivre de leur talent ».

**Fondation Clamageran-Hérold.** — Mme Adèle Hérold, veuve de M. Jean-Jules Clamageran, en son vivant sénateur, ancien ministre, a fait donation entre vifs à l'Académie des beaux-arts d'une somme de soixante mille francs, dont les arrérages appartiendront chaque année à l'élève musicien qui aura obtenu le second prix de Rome, en composition musicale.

Ce prix est de la valeur de dix-huit cents francs.

**Fondation baron Alphonse de Rothschild.** — M. le baron Alphonse de Rothschild a, par legs verbal, consenti par ses héritiers par acte du 28 décembre 1906, donné à l'Académie des beaux-arts une somme de deux cent mille francs pour la fondation d'un prix biennal portant son nom, et dont l'Académie devra déterminer les conditions générales d'attribution.

L'Académie des beaux-arts, à qui il appartenait de déterminer les conditions générales d'attribution de ce prix, a, dans la séance du 22 juin 1907, décidé que ce prix sera destiné à encourager les travaux d'un artiste de mérite, ou à récompenser une carrière artistique.

Au début de chaque période biennale, l'Académie sera invitée à nommer une commission mixte de douze membres. Cette commission déposera son rapport au bout d'un mois, et l'Académie statuera quinze jours après.

Les présentations ne pourront être faites que par les membres de l'Académie des beaux-arts.

**Legs Ardoin.** — Mme Ardoin, par son testament du 15 septembre 1875, a laissé à l'Académie des beaux-arts la nue propriété d'une somme d'environ quarante-huit mille francs pour la fondation d'un prix en faveur de jeunes filles pauvres qui se destinent à la carrière des arts.

L'usufruitier des titres de ce legs étant décédé le 11 décembre 1907, l'Académie a pu réaliser les généreuses intentions de la testatrice, à partir de l'année 1909.

**Prix Marillier de Lapeyrouse.** — Mme veuve Poyard a légué à l'Académie des beaux-arts une somme de cinquante mille francs environ pour fonder un prix sous le nom de prix Marillier de Lapeyrouse, en faveur d'un ou plusieurs professeurs de piano (femmes).

**Articles adoptés dans les séances du 24 juillet 1844 et du 29 mars 1845.** — Chaque année, à la séance publique, après la distribution des grands prix, les noms des artistes appelés à la jouissance de ces legs seront proclamés, et ceux des bienfaiteurs rappelés à la reconnaissance publique.

La rente provenant du legs Deschaumes pourra être accordée durant quatre années de suite à un architecte qui se trouvera, autant que possible, dans les conditions de ce legs, c'est-à-dire qui fera preuve de talents et de vertus domestiques[1].

La même rente annuelle de 1.200 francs servira, chaque cinquième année, à doter un concours de poésie, qui s'ouvrira pour la scène lyrique à mettre en musique au concours de composition musicale.

Il sera ouvert, chaque année, un concours de poésie, dont le sujet sera la scène lyrique à mettre en musique pour le concours de composition musicale, et une médaille de 300 francs[2] sera accordée à l'auteur de la pièce de vers qui aura été jugée la meilleure.

### 4. — Décret et règlements pour les concours aux grands prix de Rome.

Le président de la République française, sur la proposition du ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts,

Vu la loi organique du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795);

Vu la loi du 15 germinal an IV (4 avril 1796),

Vu l'arrêté du gouvernement de la République du 3 pluviôse an XI (22 janvier 1803);]

Vu l'ordonnance royale du 4 août 1819;

Vu le décret impérial du 13 novembre 1863;

Décrète :

*Titre premier : des concours aux grands prix de Rome.*

*Article premier.* — Les concours aux grands prix de Rome se font à l'Ecole nationale des beaux-arts.

Tous les artistes âgés de quinze à trente ans, qu'ils soient ou non élèves de l'Ecole, pourvu qu'ils soient Français, peuvent concourir aux grands prix de Rome après avoir subi deux épreuves préalables.

*Art.* 2. — Le programme des épreuves préparatoires et du concours définitif est réglé par l'Académie des Beaux-Arts.

Les résultats des épreuves et du concours sont jugés par les diverses sections de l'Académie. Chaque section s'adjoindra pour ses jugements, parmi les artistes étrangers à l'Académie, un nombre égal à la moitié du nombre de ses membres, savoir :

7 peintres, 4 sculpteurs, 4 architectes, 2 graveurs, 3 compositeurs de musique.

Ces artistes adjoints participeront à tous les travaux de chaque section pendant les concours.

*Art.* 3. — Le jugement définitif sera prononcé en assemblée générale par toutes les sections réunies.

*Art.* 4. — Toutes les fois qu'un jugement de section sera validé par les suffrages de l'Académie, la majorité absolue suffira.

Lorsque, au contraire, ce jugement préparatoire devra être réformé par la substitution d'un autre lauréat au lauréat proposé, la majorité des deux tiers des membres présents sera nécessaire.

*Art.* 5. — A l'avenir, les jeunes gens qui auront obtenu les grands prix de peinture et de sculpture, et qui seront envoyés à Rome, devront y rester quatre années.

Les lauréats de la section d'architecture devront, dans leur quatrième année, se rendre à l'Ecole d'Athènes. Un séjour de deux années à Rome, sur les quatre années formant la durée totale de la pension, sera exigé des pensionnaires musiciens, avec faculté pour eux de prolonger à partir de la troisième année leur séjour en Italie, mais avec l'obligation de visiter, pendant la quatrième année, l'Allemagne, l'Autriche-Hongrie et d'y séjourner.

*Art.* 6. — Le directeur de l'Académie de France est nommé pour six ans, par décret du président de la République, sur la proposition du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, d'après une liste de trois candidats présentés par l'Académie des beaux-arts.

*Titre II.*

*Article unique.* — Sont abrogées les dispositions des ordonnances et règlements antérieurs en tant qu'elles sont contraires au présent décret, qui aura son effet à partir du 1er janvier 1872, et dont le ministre de l'instruction publique assurera l'exécution.

Fait à Versailles le 13 novembre 1871.

*Signé :* A. Thiers.

Le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts.

*Signé :* Jules Simon.

### Règlements de l'Académie des beaux-arts pour les concours aux Grands Prix de Rome.

**Chapitre premier.** — Dispositions générales.

I. — Des concours. — Conditions, ordre et exposition des concours.

II. — Jugements des essais et jugements préparatoires des concours définitifs. — Jurés adjoints. — Jugements définitifs.

**Chapitre II.** — Organisation et police des concours.

I. — Concours de peinture, de sculpture, d'archi-

1. Voir l'extrait du testament.

2. La médaille a été portée, par un vote du 9 août 1863, à 500 francs par une somme complémentaire prise sur une rentrée de fonds faite en vertu du même testament.

tecture, de gravure en taille-douce, de gravure en médailles et en pierres fines.

II. — Concours de composition musicale.

**Chapitre III.** — Dispositions spéciales. — Règlements particuliers des concours : 1° de peinture; 2° de sculpture; 3° d'architecture; 4° de paysage historique; 5° de gravure en taille-douce; 6° de gravure en médailles et en pierres fines; 7° de composition musicale.

**Chapitre IV.** — De la distribution des prix. — Des premiers grands prix et de l'exemption du service militaire. — Des seconds grands prix et des mentions honorables.

Conditions dans lesquelles se trouvent placés ceux qui ont obtenu ces récompenses.

*Chapitre premier : Dispositions générales.*

**I. Des concours. — Conditions. — Ordre et exposition des concours.**

*Article premier.* — Sous la direction de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, il est ouvert, tous les ans, un concours public de peinture, de sculpture, d'architecture et de composition musicale.

*Art.* 4. — Les récompenses obtenues dans ces concours ont la dénomination de Grands Prix.

*Art.* 5. — Pour être admis à prendre part aux concours des Grands Prix, il faut être Français ou naturalisé Français, n'avoir pas trente ans accomplis au 1er janvier de l'année où s'ouvre le concours; de plus, tout candidat doit être porteur d'un certificat délivré par son professeur ou par un artiste connu attestant qu'il est capable de prendre part au concours. Les artistes mariés ne peuvent concourir.

*Art.* 6. — Tous les ans au mois de janvier, l'ordre des concours qui auront lieu dans le courant de l'année et l'époque de l'ouverture de ces concours sont annoncés au *Journal officiel*.

*Art.* 7. — Chaque concours se divise en concours d'essai et en concours définitif.

*Art.* 8. — L'époque de l'ouverture des premiers concours d'essai est fixée de la manière suivante : pour la peinture, au dernier jeudi de mars; pour la sculpture, au 1er jeudi d'avril; pour l'architecture, au 2e mardi de mars; pour la gravure en taille-douce, au 2e lundi de mars; pour la gravure en médailles et pierres fines, au 2e mercredi de mars; pour la musique, au 1er samedi de mai.

*Art.* 9. — Le tableau des dispositions générales des concours est affiché à l'École des beaux-arts et au Conservatoire de musique quinze jours au moins avant l'ouverture de ces concours.

*Art.* 10. — Les programmes des concours d'essai et des concours définitifs sont fixés par l'Académie des beaux-arts comme il est dit au règlement spécial de chaque section.

**II. — Jugements des essais et jugements préparatoires des concours définitifs. — Jurés adjoints. — Jugements définitifs.**

*Art.* 12. — Les jugements des concours d'essai et les jugements préparatoires des concours définitifs sont rendus par les sections, qui s'adjoignent à cet effet, parmi les artistes étrangers à l'Académie, un nombre d'assesseurs égal à la moitié du nombre des membres de chaque section, à savoir :

7 peintres, 4 sculpteurs, 4 architectes, 2 graveurs, 3 compositeurs de musique.

*Art.* 13. — Les artistes qui seront appelés à prendre part aux jugements de sections ou jurés adjoints seront pris sur une liste portant un nombre de candidats dépassant de moitié le nombre des jurés adjoints qui seront appelés à prendre part aux travaux de chaque section, à savoir :

11 peintres, 6 sculpteurs, 6 architectes, 3 graveurs, 5 compositeurs de musique.

*Art.* 14. — Cette liste sera formée de la manière suivante :

Chaque section nommera au scrutin de liste un nombre de candidats égal à la moitié de ses membres.

L'Académie complétera par la même voie le nombre des candidats spécifié plus haut.

*Art.* 15. — Lorsque les listes des candidats seront formées, les jurés adjoints seront désignés par le sort. Les noms des jurés adjoints seront publiés par ordre alphabétique.

*Art.* 16. — Les jurés adjoints forment avec les sections des commissions dites commissions de jugement.

*Art.* 17. — Le jugement définitif sera prononcé en assemblée générale par toutes les sections de l'Académie réunies.

*Art.* 18. — Toutes les fois qu'un jugement de section devra être validé par les suffrages de l'Académie, la majorité absolue des suffrages suffira. Lorsque, au contraire, le jugement préparatoire devra être réformé par la substitution d'une autre œuvre à l'œuvre proposée, la majorité des deux tiers des membres présents sera nécessaire.

Néanmoins, après trois jours de scrutin sans résultat, l'Académie décidera s'il y a lieu de suspendre la séance, et dans tous les cas où la majorité des deux tiers est stipulée ci-après.

Lorsqu'une œuvre proposée pour une récompense par la section compétente ne l'aura pas obtenue de l'Académie, cette œuvre sera considérée comme proposée *a fortiori* pour la récompense suivante, à moins que son auteur ne l'ait déjà reçue dans un concours précédent, et elle pourra l'obtenir des suffrages de l'Académie à la simple majorité absolue.

Les autres propositions de la section seront considérées comme faites dans l'ordre déterminé par elle pour les récompenses que l'Académie aurait encore à décerner, dans le cas où les auteurs des œuvres proposées auraient antérieurement remporté semblables récompenses, et ces propositions, descendues ainsi d'un degré, pourront être validées également par la simple majorité absolue des suffrages de l'Académie[1].

Si le premier second Grand Prix n'est pas décerné, le concurrent qui obtiendra la récompense suivante n'aura d'autre titre que celui de deuxième second Grand Prix (bien que le premier demeure sans titulaire), et ne pourra par conséquent prétendre aux avantages attachés à l'obtention de ce premier second Grand Prix.

Dans le cas où, la section n'ayant pas fait de proposition pour une des récompenses quelle qu'elle soit, l'Académie jugerait qu'il y a lieu de décerner cette récompense, le candidat qu'elle aura choisi devra, pour l'obtenir, réunir sur son nom la majorité des deux tiers.

Si, dans l'énoncé du jugement préparatoire, la

1. Dans le cas où des récompenses n'auront pas été proposées par la section, l'Académie votera néanmoins sur chaque récompense dans leur ordre de dénomination. Toutefois, les propositions de la section ne pourront être infirmées que si les deux tiers des voix se sont prononcés en ce sens (décision de l'Académie du 6 juillet 1907).

Copyright by Librairie Delagrave, 1929.

section n'a pas cru devoir mettre hors de concours un ou plusieurs concurrents, les propositions faites à ce sujet, dans la séance de l'Académie, ne deviendront exécutoires qu'autant qu'elles auront réuni les deux tiers des voix. Il en sera de même dans le cas contraire, c'est-à-dire que les concurrents dont la section aura jugé à propos de prononcer la mise hors de concours devront, pour être réintégrés par l'Académie, obtenir cette majorité des deux tiers. Dans ce dernier cas, la section se réunira de nouveau pour examiner l'œuvre relevée par l'Académie de la mise hors de concours et modifier, s'il y a lieu, par suite de cet examen, ses propositions, pour l'attribution des récompenses à décerner.

Les votes étant secrets, en cas de partage des voix, celle du président ne saurait jamais être prépondérante.

Dans tous les scrutins qui se succèdent au cours des opérations de jugement, les bulletins blancs ne sont pas comptés. Ils sont défalqués de l'ensemble de votes, et le chiffre de la majorité se trouve ainsi modifié. Les bulletins portant un zéro sont seuls valables pour exprimer un vote négatif.

Si ces zéros s'élèvent à un chiffre représentant les deux tiers des voix, ils annulent la décision de la section, à supposer que celle-ci ait présenté un candidat, et ils établissent d'autre part que la récompense pour laquelle ce candidat avait été proposé ne sera décernée à personne.

Les numéros sur les bulletins de vote devront être écrits en toutes lettres.

Aucune discussion sur les œuvres en cause ne peut avoir lieu pendant le dépôt des bulletins dans l'urne ni pendant le dépouillement du scrutin.

Lorsque le dépouillement du scrutin sera commencé, aucun bulletin qu'on aurait omis préalablement de déposer ne pourra être reçu.

Les votes de l'Académie, les scrutins une fois dépouillés, sont irrévocablement acquis, sauf le cas où une récompense précédemment obtenue par un des concurrents lui aurait été attribuée.

En ce qui concerne le jugement du concours de composition musicale, tout membre de l'Académie ou tout juré adjoint qui n'aurait pas assisté à la séance à partir de l'exécution du premier morceau de concours, ne pourra être admis à voter.

Pendant la durée des séances consacrées au jugement préparatoire et au jugement définitif des concours pour les Grands Prix, à quelque section de l'Académie que ces concours se rattachent, aucun des membres de l'Académie, aucun des jurés adjoints ne pourra quitter la salle où l'on sera réuni, avant que les opérations de jugement soient complètement terminées.

Aucune modification aux dispositions qui précèdent ne saurait être mise en discussion dans le cours des sessions mêmes de jugement. Elle ne pourra être discutée qu'en séance ordinaire de l'Académie, après convocation spéciale en vue des sessions à venir.

*Art.* 19. — En principe, il ne peut être décerné par an dans chaque section qu'un premier Grand Prix, et deux autres récompenses, soit seconds Grands Prix, soit mentions honorables.

*Art.* 20. — Dans le cas où l'Académie n'aurait pas décerné le premier Grand Prix, cette récompense sera réservée pour être décernée l'année suivante, s'il y a lieu, à titre de deuxième premier Grand Prix. Toutefois, cette récompense ne diminuera pas le nombre de celles que l'Académie peut décerner tous les ans.

*Art.* 21. — Lorsque tous les jugements sont terminés, le secrétaire perpétuel de l'Académie adresse au ministre un rapport où sont consignés les résultats des concours des Grands Prix.

*Art.* 22. — Il est tenu par le secrétaire perpétuel de l'Académie un registre particulier contenant les procès-verbaux de toutes les séances des jugements des concours des Grands Prix.

### *Chapitre II : organisation et police des concours.*

#### II. — Composition musicale.

*Art.* 42. — L'Académie des beaux-arts délègue à l'Administration des Beaux-Arts le soin de maintenir et de faire exécuter les règlements à observer dans le concours de composition musicale ainsi que la surveillance des concurrents.

*Art.* 43. — Les jeunes artistes qui désirent prendre part au concours pour le Grand Prix de musique et qui remplissent les conditions déterminées par l'article 5 doivent se faire inscrire à l'administration des Beaux-Arts (bureau des théâtres) dans les délais annoncés au *Journal officiel* et affichés au Conservatoire.

*Art.* 44. — Dans les différents concours, l'appel des concurrents aura lieu à dix heures précises du matin; ceux qui se présenteront après cet appel ne pourront être admis.

*Art.* 45. — Il sera donné connaissance aux concurrents, avant leur entrée en loge, du règlement sur les concours et des obligations imposées à ceux qui remportent le premier Grand Prix, tant par rapport à leur départ pour Rome qu'à leur séjour à la Villa Médicis, à leurs voyages et aux travaux qu'ils sont tenus d'exécuter pendant la durée de leur pension.

*Art.* 46. — Pendant le concours, un extrait du règlement est affiché à l'entrée des loges.

*Art.* 47. — Toute infraction à la sincérité du concours entraîne la mise hors de concours.

*Art.* 48. — Aucun concurrent ne pourra soustraire son ouvrage au jugement de l'Academie sous quelque prétexte que ce soit.

*Art.* 49. — Tous les concurrents reçoivent une imdemnité pour les frais de concours[1].

Cette indemnité sera perdue pour ceux des concurrents qui n'auraient pas rempli les conditions du concours, à moins que l'Académie n'en décide autrement.

*Art.* 50. — Les concurrents sont spécialement placés sous la surveillance de l'Administration des Beaux-Arts chargée de faire observer les règlements relatifs à la police du concours.

*Art.* 51. — Les concurrents ne peuvent introduire dans leur loge aucune personne étrangère ni s'introduire dans la loge d'un autre concurrent, sous peine d'être exclus du concours.

*Art.* 52. — Si quelque difficulté imprévue entravait l'exécution du règlement, le service de surveillance prononcerait provisoirement sur le point en litige, en référerait immédiatement à l'Académie, par un rapport adressé à son président. Celui-ci, après avoir consulté l'Académie, qui appréciera et jugera en dernier ressort, transmettra la décision arrêtée à l'Administration des Beaux-Arts pour la mettre aussitôt à exécution, et l'avis en sera donné au ministre compétent.

1. Cette indemnité est fixée pour chaque concurrent à 100 francs

*Art.* 53. — Le conservateur du Palais de Compiègne est chargé de l'exécution de ces dispositions.

*Art.* 54. — Il a toujours, ainsi que les surveillants du Palais, le droit d'entrer dans les loges.

*Chapitre III : Dispositions spéciales. — Règlements particuliers à chacun des concours.*

**VII. Concours pour le grand prix de composition musicale.**

*Article premier.* — Il y a tous les ans un concours de composition musicale.

*Art.* 2. — Le concours de composition musicale comprend un concours d'essai et un concours définitif.

**Concours d'essai.** — *Art.* 3. — Le concours d'essai pour le Grand Prix de composition musicale a lieu invariablement, chaque année, le premier samedi de mai.

*Art.* 4. — Le concours d'essai consiste : 1° en une fugue vocale à quatre parties au moins; le sujet en est donné au moment de l'entrée en loge; 2° en un chœur à quatre voix, au moins, avec orchestre; le texte du chœur est donné au moment de l'entrée en loge.

*Art.* 5. — Sont admis à prendre part au concours d'essai les jeunes artistes qui remplissent les conditions déterminées à l'article 5 des dispositions générales du présent règlement.

*Art.* 6. — Le jour fixé pour l'ouverture du concours, les membres de la section de composition musicale, réunis sous la présidence du président de l'Académie, assisté des autres membres du bureau, s'assemblent dans la matinée au Palais de Compiègne pour arrêter les sujets des concours d'essai.

*Art.* 7. — Chaque membre de la section de musique devra fournir un sujet de fugue.

*Art.* 8. — Les seuls membres de la section choisissent ensuite, au scrutin, et à la majorité absolue des suffrages, trois des sujets proposés. Si l'un des trois sujets de fugue soumis au scrutin obtient l'unanimité des voix, il devient le sujet du concours. Dans le cas où cette unanimité ne pourrait être obtenue au premier tour de scrutin, le sujet de la fugue est désigné par le sort.

*Art.* 9. — Chaque membre de la section propose un ou plusieurs sujets de chœur.

*Art.* 10. — Les seuls membres de la section choisissent ensuite, au scrutin et à la majorité absolue des suffrages, trois des sujets proposés.

*Art.* 11. — Si l'un des trois sujets de chœur soumis au scrutin obtient l'unanimité des voix, il devient le sujet du concours. Dans le cas où cette unanimité ne pourrait être obtenue au premier tour de scrutin, le sujet du chœur est désigné par le sort.

*Art.* 12. — Lorsque le choix de la fugue et celui du chœur ont été arrêtés, les concurrents sont introduits. Il leur est donné connaissance des sujets de ces épreuves, et il leur en est fait la dictée séance tenante.

*Art.* 13. — Les concurrents sont ensuite conduits en loge par le secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, accompagné de deux membres de la section de composition musicale, désignés par l'Académie.

*Art.* 14. — Les concurents tirent au sort les loges dans lesquelles il subissent les épreuves des concours d'essai.

*Art.* 15. — Il est accordé six jours entiers aux concurrents pour la composition de la fugue et du chœur. Pendant ces six jours, les concurrents restent en loge, sans qu'ils puissent, sous aucun prétexte, avoir communication avec le dehors.

*Art.* 16. — Est interdite l'introduction dans les loges de tout morceau de musique, de tout ouvrage sur la musique comme de tout document pouvant aider les concurrents dans leur travail.

*Art.* 17. — Chaque concurrent, en sortant de loge, consigne entre les mains du conservateur du Palais de Compiègne sa partition mise sous enveloppe.

*Art.* 18. — La partition et l'enveloppe portent le numéro sous lequel le concurrent a été admis en loge. Le tout est déposé dans une boîte scellée du sceau de l'Institut. Il sera pris acte du dépôt sur une feuille préparée à cet effet.

Les partitions seront mises en possession du jury du concours par les soins de l'administration des Beaux-Arts.

*Art.* 19. — Toute infraction à ces dispositions sera déférée à l'Académie et pourra motiver la mise hors de concours.

**Jugement du concours d'essai.** — *Art.* 20. — Les membres de la section de composition musicale, et les jurés adjoints, réunis en commission de jugement, sous la présidence du président de l'Académie, assisté des autres membres du bureau, s'assemblent, au jour indiqué, au Conservatoire de musique, pour procéder au jugement des concours d'essai.

*Art.* 21. — Les membres du bureau prennent part à toutes les discussions, mais ne votent que s'ils sont membres de la section.

*Art.* 22. — Le jugement de la fugue et du chœur se fera dans une seule et même séance.

*Art.* 23. — Le nombre des concurrents admis au concours définitif est de six au plus.

*Art.* 24. — Immédiatement après le jugement, une affiche placée au Conservatoire de musique fera connaître les noms des élèves admis au concours définitif et rappellera le jour fixé pour l'ouverture de ce concours.

**Concours définitif.** — *Art.* 25. — Le concours définitif consiste à mettre en musique une scène lyrique à trois ou à deux voix autant que possible inégales. A cette fin, il est ouvert tous les ans un concours de poésie, dont le sujet est une scène lyrique à trois ou à deux personnages. Cette scène devra donner matière à un air ou à un solo, plus ou moins développé, pour chaque personnage; à un duo et en outre à un trio, si la scène est à trois voix, ainsi qu'à des récitatifs reliant les différents morceaux.

*Art.* 26. — L'avant-veille de l'ouverture du concours définitif, les membres de la section de composition musicale, réunis sous la présidence du président de l'Académie, assisté des autres membres du bureau, procèdent, par voie d'élimination, au choix des meilleures scènes lyriques.

*Art.* 27. — La veille de l'ouverture du concours définitif, les membres de la section, réunis dans les mêmes conditions, s'assemblent pour choisir entre les pièces réservées celle qui paraîtra la plus propre à être mise en musique. Ce choix est fait au scrutin et à la majorité absolue des suffrages.

*Art.* 28. — Le jour de la mise en loge, le secrétaire perpétuel de l'Académie, accompagné de deux membres de la section de composition musicale, se rend à l'endroit désigné pour la mise en loge; lecture est donnée aux concurrents de la scène choisie

la veille. Elle leur est dictée séance tenante. Les concurrents sont ensuite conduits en loge par le secrétaire perpétuel et les deux membres de la section de musique qui l'ont accompagné.

*Art.* 29. — La musique de cette scène, écrite, autant que possible, pour voix inégales, sera précédée d'une introduction instrumentale. Si la scène est à trois personnages, une partie du trio, si le sujet le comporte, pourra être écrite sans accompagnement.

*Art.* 30. — Les concurrents ont trente jours pleins pour écrire leur partition. Ils passent tout ce temps en loge sans pouvoir entretenir aucune communication avec le dehors. Après la sortie des loges, les concurrents sont convoqués et tirent au sort, à l'aide de numéros, l'ordre dans lequel leurs ouvrages seront exécutés.

**Jugement du concours définitif.** — *Art.* 31. — La veille du jour fixé pour le jugement définitif, les membres du bureau de l'Académie, les membres de la section de composition musicale et les jurés adjoints à cette section s'assemblent au Conservatoire pour entendre une première fois les scènes lyriques.

Elles sont exécutées avec accompagnement de piano par les chanteurs choisis par les concurrents. Les concurrents sont libres d'accompagner eux-mêmes leur ouvrage. Les concurrents et les artistes qui prennent part à l'exécution des scènes lyriques sont autorisés à assister à l'exécution de tous les ouvrages du concours.

*Art.* 32. — Le jour fixé pour le jugement du Grand Prix de composition musicale, l'Académie des beaux-arts et les jurés adjoints à la section de composition musicale s'assemblent à 1 heure à l'Institut pour entendre l'exécution des scènes lyriques et procéder ensuite au jugement du concours.

*Art.* 33. — L'Assemblée étant réunie et la séance ouverte, les scènes lyriques sont exécutées dans le même ordre, par les mêmes artistes et, d'une manière absolue, dans les mêmes conditions que la veille.

**Jugement préparatoire.** — *Art.* 34. — Après l'audition des partitions, le président déclare le huis-clos, et la séance générale est suspendue. Aussitôt, la section et les jurés adjoints se forment en commission de jugement sous la présidence du président de l'Académie, assisté des autres membres du bureau. La commission procède en comité secret au jugement préparatoire, comme il est dit à l'article 21 du présent règlement. Elle décide, au scrutin, à la majorité absolue des suffrages et sans ballottage, à quel numéro doit être accordé le premier Grand Prix.

*Art.* 35. — Dans le cas où, après trois tours de scrutin, la majorité ne serait pas obtenue par l'un des concurrents, le vote sera interrompu et le président ouvrira de nouveau la discussion sur le mérite des ouvrages qui sont en concours.

*Art.* 36. — La commission décide ensuite, en observant les mêmes formes, s'il y a lieu d'accorder deux autres récompenses, soit deux seconds grands prix et une mention honorable, soit deux mentions honorables. Dans ces limites, le vote sera continué tant que la majorité ne se prononcera pas pour la négative.

*Art.* 37. — L'opinion de la commission sur le mérite des ouvrages récompensés est recueillie et sommairement motivée dans un procès-verbal, signé du président et du secrétaire perpétuel de l'Académie. Les chiffres des majorités seront consignés dans le procès-verbal ainsi que le nombre des scrutins.

**Jugement définitif.** — *Art.* 38. — Cette opération terminée, la séance générale est reprise. Les jurés adjoints assistent alors à la séance avec voix consultative seulement. Le secrétaire perpétuel fait connaître à l'Académie le procès-verbal de la séance qui vient d'être tenue par la commission de jugement, le résultat du jugement préparatoire rendu par elle et les motifs de ce jugement.

*Art.* 39. — Le président invite alors l'Académie à voter immédiatement. La question est posée dans les termes suivants : « A quel numéro doit être accordé le premier Grand Prix? » L'Académie, au scrutin, à la majorité absolue des suffrages et sans ballottage, décide à quel numéro le premier Grand Prix doit être accordé.

*Art.* 40. — Dans le cas où l'Académie n'aurait pas accordé le premier Grand Prix, ce premier Grand Prix restera en réserve pour le concours suivant, s'il y a lieu.

*Art.* 41. — Dès que le premier Grand Prix est décerné, l'on fait connaître les numéros des scènes lyriques dont les auteurs ont obtenu un premier second Grand Prix dans les concours précédents. Lorsqu'il aura été statué en ce qui concerne le premier second Grand Prix, l'on fera connaître les numéros des scènes lyriques dont les auteurs ont obtenu un deuxième second Grand Prix dans les concours précédents. Il sera procédé de même en ce qui concerne les mentions honorables.

*Art.* 42. — Ces récompenses, telles qu'elles sont prévues par l'article 36 du présent règlement, sont accordées en observant les formes déterminées à l'article 39.

*Art.* 43. — Les noms de ceux qui ont remporté le Grand Prix et les autres récompenses sont affichés au Conservatoire de musique aussitôt après le jugement.

La partition qui obtiendra le Grand Prix de composition musicale sera déposée à la bibliothèque du Conservatoire.

*Chapitre IV : De la distribution des prix. — Des premiers Grands Prix et des autres récompenses.*

*Article premier.* — L'Académie des beaux-arts, dans sa séance publique annuelle, distribue les prix remportés dans les concours de l'année.

*Art.* 3. — Dans la séance publique sera exécutée la scène lyrique qui a remporté le premier Grand Prix, et, si le premier Grand Prix n'a pas été donné, celle qui aura obtenu le second Grand Prix. Sera également exécuté dans cette séance un morceau de musique instrumentale composé par le pensionnaire musicien de troisième année.

*Art.* 4. — Les artistes qui ont remporté les premiers Grands Prix reçoivent un diplôme qui constate l'obtention de ces prix et une médaille d'or; ils vont, en qualité de pensionnaires de l'Etat, passer à Rome un nombre d'années déterminé pour chacun des différents arts, ainsi qu'il est dit au règlement de l'Académie de France à Rome.

*Art.* 5. — Ceux qui remportent les seconds Grands Prix recevront un diplôme et une médaille d'or.

*Art.* 6. — Jouissent de l'exception conditionnelle du service militaire, en vertu du paragraphe 9 de l'article 20 de la loi sur le recrutement de l'armée, du 27 juillet 1872, ainsi conçu :

*Sont, à titre conditionnel, dispensés du service militaire :*

§ 3. *Les artistes qui ont remporté les Grands Prix de l'Institut, à condition qu'ils passeront à l'Ecole de Rome les années réglementaires et rempliront toutes leurs obligations envers l'Etat*[1].

*Art.* 7. — Les ouvrages qui auront obtenu les premiers Grands Prix ne pourront être retouchés après le jugement sous quelque prétexte que ce soit.

*Art.* 8. — Ceux qui auront obtenu les seconds prix ou des mentions honorables ne pourront être retouchés avant l'exposition générale des prix.

*Art.* 9. — Les élèves qui ont remporté un second grand prix ne peuvent concourir que pour le premier dans le même art. Ceux qui ont déjà obtenu une mention honorable ne peuvent prétendre qu'au second et au premier prix.

### Liste des membres de l'Académie des Beaux-Arts. Section de Musique.

| Numéros des fauteuils. | | |
|---|---|---|
| I. | | 1795. — Méhul, † 18 octobre 1817. |
| | 29 novembre | 1817. — Boïeldieu, † 8 octobre 1834. |
| | 23 mai | 1835. — Reicha, † 28 mai 1836. |
| | 2 juillet | 1836. — Halévy, † 17 mars 1862. |
| | 29 juillet | 1854. — Secrétaire perpétuel. |
| | 20 août | 1851. — Clapisson, † 19 mars 1866. |
| | 19 mai | 1866. — Gounod, † 10 octobre 1893. |
| | 19 mai | 1894. — Th. Dubois, † 11 juin 1924. |
| II. | | 1795. — Méhul, † 11 décembre 1802. |
| | 26 mai | 1816. — Cherubini, † 15 mars 1842. |
| | 19 novembre | 1842. — Onslow, † 3 octobre 1853. |
| | 12 novembre | 1853. — Reber, † 24 novembre 1880. |
| | 19 février | 1881. — Saint-Saëns, † 16 décembre 1921. |
| III. | | 1795. — Gossec, † 16 février 1829. |
| | 11 avril | 1829. — Auber, † 11 mai 1871. |
| | 20 janvier | 1872. — V. Massé, † 5 juillet 1884. |
| | 16 décembre | 1884. — Delibes, † 16 janvier 1891. |
| | 21 mars | 1891. — Guiraud, † 6 mai 1892. |
| | 2 juillet | 1892. — Paladilhe, † 7 janvier 1926. |
| IV. | | 1795. — Grétry, † 1813. |
| | 16 octobre | 1813. — Monsigny, † 14 janvier 1817. |
| | 1er mars | 1817. — Catel, † 29 novembre 1830. |
| | 29 janvier | 1831. — Paer, † 3 mai 1839. |
| | 15 juin | 1839. — Spontini, † 24 janvier 1851. |
| | 22 mars | 1851. — Ambroise Thomas, † 12 février 1896. |
| | 2 mai | 1896. — Lenepveu, † 1910. |
| | 29 octobre | 1910. — Widor, secrétaire perpétuel, 18 juillet 1914. |
| | 28 décembre | 1918. — Henri Rabaud. |
| V. | | 1795. — Préville, † 1796. |
| | | 1796. — Grandménil, † 24 mai 1816. |
| | Juin | 1816. — Berton, † 22 avril 1841. |
| | 22 juin | 1814. — Adam, † 3 mai 1856. |
| | 21 juin | 1856. — Berlioz, † 8 mars 1869. |
| | 15 mai | 1869. — Félicien David, † 29 août 1876. |
| | 11 novembre | 1876. — Reyer, † 1er janvier 1909. |
| | 13 mars | 1909. — Fauré, † 4 novembre 1924. |
| VI. | | 1795. — Monvel, † 1816. |
| | | 1816. — Lesueur, † 6 octobre 1837. |
| | 18 novembre | 1837. — Carafa de Colobrano, † 27 juillet 1872. |
| | 5 avril | 1873. — Bazin, † 2 juillet 1878. |
| | 30 novembre | 1878. — Massenet, † 13 août 1912. |
| | 26 octobre | 1912. — Gustave Charpentier. |

1. Cette loi a été modifiée par celle du 15 juillet 1889 qui stipule que les Grands Prix de Rome « sont, sur leur demande, envoyés ou maintenus définitivement en congé dans leurs foyers, jusqu'à la date de leur passage dans la réserve, pourvu qu'ils aient une année de présence sous les drapeaux ».

Elle a été modifiée ensuite par celle du 21 mars 1905 qui stipule que le service militaire est égal pour tous et que, hors le cas d'incapacité physique, il ne comporte aucune dispense.

### Liste des membres libres de l'Académie des Beaux-Arts.

| Numéros des fauteuils. | |
|---|---|
| I. | 1816. — De Vaublanc. |
| | 1845. — De Cailleux. |
| | 1876. — Perrin. |
| | 1885. — A. de Rothschild. |
| | 1905. — Richer. |
| II. | 1816. — Le duc de Blacas. |
| | 1839. — A.-L. Dumont. |
| | 1853. — De Nieuwerkerke. |
| | 1892. — Em. Michel. |
| | 1909. — Comte. |
| | 1913. — Lemonnier (Joseph-Henri). |
| III. | 1816. — De Vaudreuil. |
| | 1817. — Le duc de Richelieu. |
| | 1822. — De Lauriston. |
| | 1828. — Siméon. |
| | 1846. — Duchatel. |
| | 1868. — H. Delaborde. |
| | 1874. — De Caraïllac. |
| | 1880. — Le duc d'Aumale. |
| | 1897. — Le Prince d'Arenberg. |
| IV. | 1816. — Pradel. |
| | 1857. — Fould. |
| | 1867. — Haussmann. |
| | 1891. — Alphand. |
| | 1892. — Lafenestre. |
| | 1919. — De Curières de Castelnau. |
| V. | 1816. — Castellan. |
| | 1838. — De Clarac. |
| | 1847. — Taylor. |
| | 1879. — De Chennevières. |
| | 1899. — Roujon. |
| | 1903. — Georges Berger. |
| | 1910. — Homolle. |
| VI. | 1816. — Turpin de Crissé. |
| | 1859. — Kastner. |
| | 1868. — Comte Walewski. |
| | 1868. — Charles Blanc. |
| | 1882. — Du Sommerard. |
| | 1885. — Heuzey. |
| VII. | 1816. — De Choiseul-Gouffier. |
| | 1847. — De Chabrol. |
| | 1843. — De Rambuteau. |
| | 1869. — A. Lenoir. |
| | 1894. — Duplessis. |
| | 1899. — Guiffrey. |
| | 1919. — Maurice Fenaille. |
| VIII. | 1816. — Gois. |
| | 1823. — De Pastoret. |
| | 1857. — Le prince Napoléon. |
| | 1894. — Larroumet. |
| | 1898. — Le comte Delaborde. |
| | 1899. — Philippe Gille. |
| | 1901. — Aynard. |
| | 1913. — De Boussès de Fourcaud |
| | 1918. — Michel (Paul-André). |
| IX. | 1816. — De Forbin. |
| | 1841. — D'Houdetot. |
| | 1859. — De Mercey. |
| | 1860. — Jules Pelletier. |
| | 1875. — Gruyer. |
| | 1910. — De Selves. |
| X. | 1816. — De Senonnes. |
| | 1840. — De Montalivet. |
| | 1880. — Barbet de Jouy. |
| | 1896. — Corroyer. |
| | 1904. — Bouchot. |
| | 1906. — Le baron Edmond de Rothschild. |

### Liste des associés étrangers des Beaux-Arts.

| | |
|---|---|
| I. | 1801. — Haydn. |
| | 1809. — Paisiello. |
| | 1820. — Antolini. |
| | 1841. — Cockerell. |
| | 1863. — Donaldson. |
| | 1885. — Rosa. |

1891. — Fiorelli.
1896. — Brahms.
1897. — Devriendt.
1900. — Monteverde.
1919. — Appolloni.

II. 1802. — Canova.
1823. — Alvarez.
1832. — Rauch.
1858. — Ritschell.
1862. — De Hess.
1863. — Kaulbach.
1874. — Matejko.
1893. — Hunt.
1895. — Menzel.
1905. — Sargent.

III. 1802. — Calderari.
1805. — Marvuglia.
1823. — Schinkel.
1841. — De Kleuze.
1864. — Stüler.
1865. — Strack.
1881. — De Ferstel.
1883. — Da Silva.
1895. — Cuypers.

IV. 1803. — Appiani.
1820. — Camucini.
1844. — Overbeck.
1870. — Gallait.
1888. — Antokolski.
1902. — Israëls.
1911. — Sorolla-Bastida.

V. 1803. — R. Morghen.
1834. — Meyerbeer.
1864. — Verdi.
1901. — Venturi.

VI. 1803. — Sergel.
1823. — Longhi.
1832. — Toschi.
1854. — Felsing.
1883. — Mercuri.
1881. — Sir F. Leighton.
1896. — Herkomer.
1918. — Shannon.

VII. 1803. — Guglielmi.
1805. — Salieri.
1830. — Cambray-Digny.
1843. — Canina.
1856. — Mercadante.
1873. — Gevaert.
1909. — Warren.

VIII. 1803. — B. West.
1823. — Rossini.
1869. — Dupré.
1882. — Sir J. Millais.
1896. — De Brözik.
1904. — Orchardson.
1910. — Boïto.
1919. — Corrado Ricci.

IX. 1823. — Thorwaldsen.
1844. — Tenerani.
1870. — Drake.
1882. — Vela.
1891. — Alma Tadema.
1913. — Jacobsen.
1918. — Brangwyn.

X. 1823. — Zingarelli.
1838. — Cornelius.
1867. — Schnoor de Carolsfeld.
1873. — Madrazo.
1894. — Pradilla.

## Liste des correspondants de l'Académie des Beaux-Arts.
### Section V. — Composition musicale.

I. 1796. — Forty.
1803. — Cabelli.
1832. — Mayer.
1846. — Mercadante.
1856. — Kastner.
1859. — Verdi.
1864. — De Flotow.
1883. — Limnander.
1892. — Tchaïkowsky.
1894. — Cui.

II. 1796. — Van Poucke.
1809. — Fiorillo.
1824. — Danneckeer.
1841. — Tieck.
1852. — Wichmann.
1859. — Conti.
1878. — Gade.
1891. — Grieg.
1907. — Rimsky-Korsakow.
1908. — Humperdinck (dont l'élection a été annulée par décision de l'Académie, 5 décembre 1914).

III. 1796. — Préville.
1800. — Bonnet-Beauval.
1827. — De Saint-Mesmin.
1853. — Martin-Beaulieu.
1864. — Benedict.
1885. — Deffes.
1900. — Svendsen.
1911. — Glazounow.

IV. 1824. — Mattei.
1830. — Meyerbeer.
1834. — Daussoigne-Méhul.
1875. — Rubinstein.
1894. — Gouvy.
1898. — Max Bruch (dont l'élection a été annulée par décision de l'Académie, 5 décembre 1914).

V. 1863. — De Valldemosa.
1893. — Peter-Benoit.
1901. — Lacombe.

VI. 1863. — Gaspari.
1881. — Listz.
1886. — Sgambati.

## Liste des correspondants libres de l'Académie des Beaux-Arts.

I. 1796. — Bardin.
1809. — A. Moitte.
1830. — Debret.
1842. — Jesi.
1853. — Felsing.
1859. — Pittakis.
1863. — Rosa.
1885. — De Geymuller.
1910. — Chevalier de Stuers.

II. 1796. — Beck.
1810. — Burney.
1814. — Jay.
1836. — Anderlovic.
1850. — Visconti.
1881. — Carapanos.

III. 1796. — Moreau.
1807. — Thibault.
1821. — Cochet.
1835. — Raimbach.
1843. — De Dietrichstein.
1866. — Fiorelli.
1892. — Lanciani.

IV. 1805. — G. de Rossi.
1827. — Nibby.
1841. — Ross.
1862. — Waagen.
1868. — Perkins.
1886. — Salinas.
1918. — Kervyn de Lettenhove.

V. 1863. — Olfers.
1873. — Wallace.
1890. — Le prince Czartorysky.
1894. — Le prince de Scalex.

VI. 1863. — Tolstoy.
1882. — Marionneau.
1896. — Hymans.
1912. — Reymond.

VII. 1863. — De Gilles.
1866. — Newton.
1895. — Natalis Rondot.
1900. — Brédins.

| | |
|---|---|
| VIII. | 1863. — Politi. |
| | 1887. — Cavalcaselle. |
| | 1897. — Venturi. |
| | 1901. — Comte de San Martino e Valperga. |
| IX. | 1863. — Mazel. |
| | 1887. — Le Breton. |
| X. | 1863. — Jeanron. |
| | 1877. — De Soulza-Holstein. |
| | 1879. — Le marquis d'Adda. |
| | 1881. — Massarani. |
| | 1905. — L'abbé Requin. |

**État de l'Académie des Beaux-Arts (section de musique) au 1er janvier 1920.**

Membres de l'Académie. — Saint-Saens.
Paladilhe.
Dubois.
Fauré.
Charpentier.
Radaud.
Widor, secrétaire perpétuel.

Académiciens libres. — Heuzey.
Prince d'Arenberg.
Richer.
Edmond de Rothschild.
De Selves.
Homolle.
Lemonnier.
Michel.
Fenaille.
De Curières de Castelnau.

Associés étrangers. — Pradilla.
Cuypers.
Venturi.
Sargent.
Warren.
Sorolla y Bastida.
Brangwyn.
Shannon.
Apolloni.
Ricci.

Correspondants. — Cui.
Lacombe.
Glazounow.
. . . . .
. . . . .

Correspondants libres. — Le Breton.
Lauciani.
Bredins.
San Martino e Valperga.
Kervyn de Lettenhove.
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

## BIOGRAPHIES DES MEMBRES DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS (SECTION DE MUSIQUE) PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

### *Adam.*

Adophe-Charles Adam naquit à Paris le 24 juillet 1803. Son père Louis Adam, né à Miettersholtz (Alsace) le 3 décembre 1758, mort à Paris le 11 avril 1848, était un bon musicien; il fut, de 1797 à 1843, professeur de piano au Conservatoire de Paris.

« J'adorais la musique, disait plus tard Adolphe Adam parlant des premiers temps de son enfance, mais je ne voulais pas l'apprendre. Je restais des heures tranquille, à écouter mon père jouer du piano, et sitôt que j'étais seul je tapotais sur l'instrument sans connaître mes notes. Je savais trouver des harmonies sans m'en douter. Je ne voulais pas faire une gamme, ni lire; j'improvisais toujours. »

On désespérait de faire de lui un musicien.

A 16 ou 17 ans, une fois ses études classiques tant bien que mal terminées (car en tout il fut d'abord un écolier très indocile), Adolphe Adam déclara à son père qu'il désirait dorénavant se consacrer à la musique et entrer au Conservatoire. Mais le père ne voulait rien entendre, n'ayant aucune confiance dans l'avenir artistique de son fils. Il finit tout de même par céder, et laissa le jeune Adolphe entrer dans la classe d'orgue de Benoist. Alors seulement, le futur compositeur commença son éducation musicale. C'est à peine s'il savait les éléments de solfège.

Successivement élève d'Eler, puis de Reicha pour le contrepoint, de Boïeldieu pour la composition, Adam se préparait au concours pour le prix de Rome. Cependant, il gagnait sa vie en donnant des leçons, en jouant du triangle ou de la timbale dans les orchestres, en écrivant des romances, des airs de vaudevilles et des morceaux de piano.

Il concourut deux fois pour le prix de Rome sans arriver à obtenir la suprême récompense. De dépit, il abandonna définitivement la lutte, et se vengea plus tard de ses juges en faisant applaudir dans *le Chalet* toute une scène empruntée à sa cantate *Ariane*, qui ne lui avait valu que le deuxième second Grand Prix (1825).

Adam était devenu l'un des élèves favoris de Boïeldieu. Son maître le choisit tout naturellement, ainsi que son camarade Ladarre, pour l'aider à mettre la dernière main à la partition d'orchestre de *la Dame blanche*. Il lui facilita les démarches auprès des éditeurs, lui procura des relations utiles. Du reste, Adam avait un sens des affaires et une habileté qui lui permirent de se faire rapidement une place parmi les compositeurs de théâtre.

Le 28 décembre 1827, il faisait représenter avec succès au Gymnase un opéra-comique en un acte, paroles de Scribe et Mélesville, *le Mal du Pays* ou *la Batelière de Brientz*. C'est son premier ouvrage un peu important. Il comprend une ouverture et onze morceaux.

Dès lors, il se mettait à composer avec une fécondité inépuisable, qui ne se démentit point jusqu'à la fin de sa vie.

Le 9 février 1829, il débutait à l'Opéra-Comique par un ouvrage en 2 actes, *Pierre et Catherine*, qui fut joué plus de quatre-vingts fois de suite.

Le jeune auteur était lancé.

Sept mois après, le 12 septembre, il épousait, contre la volonté de sa famille, une choriste du Vaudeville, qui le rendit malheureux pendant six ans et dont il fut, enfin, obligé de se séparer.

En 1832, Adam, fuyant le choléra qui dépeuplait Paris, partit pour Londres : il y resta neuf mois. Il y écrivit deux opéras-comiques, *The first campaign* et *The dark Diamond*, qui furent bien accueillis. Il revint à Paris pour assister à la première représentation du *Pré-aux-Clercs*, et usa des bons offices de son ami Hérold pour se réconcilier avec sa famille qui était restée brouillée avec lui depuis son mariage. Il repartit pour Londres le 21 janvier 1833, pour y faire représenter son ballet, *Faust*.

L'année 1834 allait apporter à Adam le plus grand succès de toute sa carrière.

La partition du *Chalet*, écrite en quinze jours sur un livret de Scribe et Mélesville imité de la pièce de Gœthe intitulée *Jery und Bœtely*, exécutée pour la première fois à l'Opéra-Comique le 25 septembre 1834, devait atteindre à sa millième audition le 18 janvier 1873.

Le 1er mai 1836, Adam était nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Avec *la Fille du Danube*, représentée à l'Opéra le 24 septembre 1836, Adam obtint son premier succès dans un genre où il devait se créer, pour un temps, une renommée particulière : le ballet. Et cependant, de quelle singulière façon ne définit-il pas le rôle du compositeur de musique chorégraphique. A prendre sa tâche aussi légèrement, comment a-t-il pu l'accomplir à la satisfaction de ses contemporains? « Travail de manœuvre, dit-il. Point d'effort et nulle responsabilité. J'écris les idées qui me viennent, et elles viennent toujours, les aimables filles... Il ne s'agit plus de se dire, en se grattant le front : Voilà une idée qu'il me semble avoir saluée déjà, chez moi ou ailleurs. Ce motif est-il suffisamment original? Cette harmonie n'est-elle point trop plate?... Faire un ballet, c'est oublier tout cela... On ne travaille plus, on s'amuse. Ce n'est plus l'humiliation de se sentir inférieur à son œuvre. C'est l'orgueil de se savoir au-dessus de sa besogne. » Ne nous étonnons point si des ouvrages bâclés[1], avec cette insouciance, n'ont pas mieux résisté à l'épreuve du temps.

Trois semaines après la représentation de *la Fille du Danube* à l'Opéra, *le Postillon de Longjumeau* passe sur la scène de l'Opéra-Comique, et ce fut tout de suite un triomphe qui dépassa toutes les prévisions, même les plus optimistes, de l'auteur ou des interprètes. La vogue du *Postillon* se maintint longtemps en France : elle dure encore en Allemagne. L'ouvrage valait surtout par son entrain, par sa gaieté, parfois bien vulgaire.

Dès lors, Adam était « arrivé », et, avec Auber et Halévy, il accapara pendant des années l'Opéra-Comique.

Le 29 septembre 1839, Adam partit pour la Russie, dont Boieldieu lui avait souvent parlé avec enthousiasme. Il recevait là-bas un accueil des plus flatteurs de la part du tsar et de la cour. Mais au bout de quelques semaines, il tombait gravement malade. Quand il fut remis, malgré les offres du tsar qui lui offrait les fonctions magnifiquement rétribuées de maître de chapelle, Adam ne songea plus qu'à fuir un climat qui avait failli lui être fatal. Il partit pour Paris, où il arriva le 27 mai 1840, après un court séjour à Berlin.

Berton étant mort le 22 avril 1844, Adam se porta candidat à sa succession à l'Académie des beaux-arts. Il fut élu dès le premier tour de scrutin par dix-sept voix, contre neuf données à Berthon et quatre à Ambroise Thomas.

C'est alors que commence dans la vie du compositeur, jusque-là si heureux, une dernière période agitée de cruels soucis. S'étant brouillé avec le directeur de l'Opéra-Comique, Adam eut l'idée de fonder une scène musicale populaire, l'Opéra National, qui devint plus tard le Théâtre Lyrique. Le nouveau théâtre ouvrit ses portes le 15 novembre 1847. Ses débuts furent brillants. Mais l'affaire devint bientôt désastreuse, et le 26 mars le pauvre Adam était obligé de se retirer. Il était ruiné. Pendant des années, il va désormais lutter pour se soustraire à la misère, pour éteindre ses dettes, pour faire face à tous ses engagements.

A partir de ce moment, pour augmenter ses ressources, Adam commença d'écrire régulièrement des feuilletons, d'abord au *Constitutionnel*, puis à l'*Assemblée Nationale*. Ses articles eurent beaucoup de succès : ils étaient pleins d'esprit, de malice, et d'entrain.

1. Adam mettra huit jours à écrire *Giselle*, son meilleur ballet.

D'autre part, Adam arrivait à faire créer en sa faveur une quatrième classe de composition au Conservatoire. qui lui assurait 2.400 fr. de traitement par an. « Avec cette somme, dit-il, mon journal et l'Institut, j'avais 400 fr. par mois. » C'était tout juste de quoi vivre. Mais il fallait aussi payer les créanciers. Et pour cela, Adam ne pouvait compter que sur ses droits d'auteur. On ne voulait pas de *Giralda*. Il composa *le Toréador* en six jours. Ce fut un succès immédiat et durable (18 mai 1849).

Adam finit par obtenir que *Giralda* fût représentée. Mais le directeur de l'Opéra-Comique, Perrin, mettait toute la mauvaise volonté imaginable à monter cette pièce, sur laquelle il ne comptait pas du tout. Il la fit passer en plein été, le 20 juillet 1850, et avec une débutante dans le rôle principal, Mlle Miolan (la future Mme Carvalho), dont l'avenir paraissait encore très incertain. Le nouvel opéra-comique fut bien accueilli, mais les recettes, vu la saison, furent moins élevées que ne l'avait espéré Adam.

C'est alors que toutes sortes de tristesses assombrirent l'existence déjà si difficile du compositeur. Le fils qu'il avait eu de son premier mariage se suicide. Peu après, il perd une toute petite fille. Lui-même tombe très gravement malade. Il n'était pas encore complètement guéri qu'il mettait sur pied en quelques semaines, et sans avoir quitté le lit, *la Poupée de Nuremberg*, qui fut jouée pour la première fois le 21 février 1852.

La même année, *Si j'étais roi* fut donné avec une double distribution, chaque rôle ayant été appris par deux interprètes qui le tenaient alternativement. Ce fut là une innovation qui piqua la curiosité du public et ne fut pas sans contribuer au succès de l'ouvrage.

« L'année 1852, dit Adam dans ses Mémoires, vit terminer mes tourments et mes ennuis d'intérêts. Je pus enfin toucher ce que je gagnais. Je ne devais plus rien! Ce fut une grande joie dans la maison. »

Malheureusement, au mois de juin 1853, Adam perdait sa belle-sœur, la femme de son frère, puis, trois mois après, son frère lui-même, qui lui laissait à régler des affaires extrêmement embrouillées. Et voici de nouveau notre compositeur dans les soucis d'argent.

Mais l'activité d'Adam était incroyable. Il se dépense sans relâche en visites, en démarches; il produit œuvre sur œuvre avec une rapidité extraordinaire. Encore une fois, il triomphe de toutes les difficultés.

Trois jours après la représentation des *Pantins de Violette*, le 3 mai 1856, Adam mourut subitement, dans sa cinquante-troisième année.

## CATALOGUE DES ŒUVRES D'ADOLPHE ADAM

### MUSIQUE DE THÉATRE

*Pierre et Marie ou le Soldat mécanicien*, 1 acte, Gymnase, 27 janvier 1824.
*Le Baiser au porteur*, 1 acte, Gymnase, 9 juin 1824.
*Le Bal champêtre*, 1 acte, Gymnase, 21 octobre 1824.
*La Maîtrise d'une femme*, 1 acte, Gymnase, 14 décembre 1824.
*L'Ermite*, 2 actes, Vaudeville, 9 juillet 1825.
*La Dame jaune*, 1 acte, Vaudeville, 7 mars 1826.
*L'Oncle d'Amérique*, 1 acte, Gymnase, 14 mars 1826.
*L'Anonyme*, 2 actes, Vaudeville, 29 mai 1826.
*Le Hussard de Felsheim*, 3 actes, Vaudeville, 9 mars 1827.
*L'Héritière et l'Orpheline*, 2 actes, Vaudeville, 12 mai 1827.
*Perkins Warbeck ou le Comédien marchand*, 2 actes, Gymnase, 15 mai 1827.
*Mon ami Pierre*, 1 acte, Nouveautés, 8 septembre 1827.
*Monsieur Botte*, 3 actes, Vaudeville, 15 novembre 1827.

*Le Coteb de Walter Scott*, 1 acte, Nouveautés, 12 décembre 1827.
*Le Mal du pays ou la bulelière de Bricniz*, 1 acte, Gymnase, 28 décembre 1827.
*Lidda ou la jeune servante*, 1 acte, Nouveautés, 16 janvier 1828.
*La Reine de seize ans*, 2 actes, Gymnase, 30 janvier 1828.
*Le Barbier chalelain ou la loterie de Francfort*, 3 actes, Nouveautés, 7 février 1828.
*Les Comédiens par testament*, 1 acte, Nouveautés 14 avril 1828.
*Les Trois Cantons ou la Fédération Suisse*, 3 actes, Vaudeville, 16 juin 1828.
*Valentine ou la chute des feuilles*, Nouveautés, 2 octobre 1828.
*La Cité*, 3 actes, Vaudeville, 5 novembre 1828.
*Le Jeune Propriétaire et le vieux fermier ou la Ville et le Village*, 3 actes, Nouveautés, 6 février 1829.
*Pierre et Catherine*, 2 actes, Opéra-comique, 9 février 1829.
*Jeanne*, 3 actes, Nouveautés, 1er octobre 1829.
*Henri V et ses compagnons* (pastiche), 3 actes, Nouveautés, 27 février 1830.
*Rafaël* (pastiche), 3 actes, Nouveautés, 26 avril 1830.
*Danilowa*, 3 actes, Opéra-Comique, avril 1830.
*La Chatte blanche*, ballet-pantomime, en collaboration avec Gide, Nouveautés, 26 juillet 1830.
*Trois jours en une heure*, 1 acte, en collaboration avec Romagnesi, Opéra-Comique, 21 août 1830.
*Les Trois Catherine*, 3 actes, en collaboration avec Gide, Nouveautés, 18 novembre 1830.
*Joséphine ou le retour de Wagram*, 1 acte, Opéra-Comique, 2 décembre 1830.
*Le Morceau d'ensemble*, 1 acte, Opéra-Comique, 7 mars 1831.
*Le Grand Prix ou le voyage à frais communs*, 3 actes, Opéra-comique, 9 juillet 1831.
*Casimir ou le premier tête-à-tête*, 2 actes, Nouveautés, 1er décembre 1831.
*The First Campaign*, 2 actes, Covent-Garden, 1832.
*The Dark Diamond*, 1 acte, Covent-Garden, 1832.
*Faust*, ballet, 3 actes, King's Theater (Londres), 1833.
*Le Proscrit ou le tribunal invisible*, 3 actes, Opéra-Comique, 18 septembre 1833.
*Une Bonne Fortune*, 1 acte, Opéra-Comique, 23 janvier 1834.
*Le Chalet*, 1 acte, Opéra-Comique, 25 septembre 1834.
*La Marquise*, 1 acte, Opéra-Comique, 28 février 1835.
*Micheline*, 1 acte, Opéra-Comique, 29 juin 1835.
*La Fille du Danube*, ballet, 2 actes, Opéra, 21 septembre 1836.
*Le Postillon de Longjumeau*, 3 actes, Opéra-Comique, 13 octobre 1836.
*Les Mohicans*, ballet, 2 actes, Opéra, 5 juillet 1837.
*Le Fidèle Berger*, 3 actes, Opéra-Comique, 6 janvier 1838.
*Le Brasseur de Preston*, 3 actes, Opéra-Comique, 31 octobre 1838.
*Régine*, 2 actes, Opéra-Comique, 17 janvier 1839.
*La Reine d'un jour*, 3 actes, Opéra-Comique, 19 septembre 1839.
*Marskoi Naobonick*, ballet, 2 actes, Saint-Pétersbourg, 21 février 1840.
*Die Hamadryaden*, opéra-ballet, 2 actes, Berlin, 28 avril 1840.
*La Rose de Péronne*, 3 actes, Opéra-Comique, décembre 1840.
*Giselle ou les Willis*, ballet, 2 actes, Opéra, 28 juin 1841.
*La Main de fer ou le mariage secret*, 3 actes, Opéra-Comique, 26 octobre 1841.
*La Jolie Fille de Gand*, ballet, 3 actes, Opéra, 22 juin 1842.
*Le Roi d'Yvetot*, 3 actes, Opéra-Comique, 13 octobre 1842.
*Lambert Simnel* (partition de Monpou, achevée par Adam), 3 actes, Opéra-Comique, 14 septembre 1843.
*Cagliostro*, 3 actes, Opéra-Comique, 10 février 1844.
*Richard en Palestine*, 3 actes, Opéra, 7 octobre 1844.
*Le Diable à quatre*, ballet, 2 actes, Opéra, 11 août 1845.
*The Marble Maiden*, ballet, Th. Drury Lane, 27 septembre 1845.
*La Bouquetière*, 1 acte, Opéra, 31 mai 1847.
*Les Premiers pas*, prologue pour l'inauguration de l'Opéra National, en collaboration avec Auber, Carafa et Halévy, 1 acte, Opéra National, 15 novembre 1847.
*Griséldis ou les deux scènes*, ballet, 3 actes, Opéra, 16 février 1848.
*Le Torrador*, 2 actes, Opéra-Comique, 18 mai 1849.
*La Filleule des fées*, ballet, en collaboration avec Clémencéau de Saint-Julien, 3 actes et un prologue, Opéra, 8 octobre 1849.
*Le Panal*, 2 actes, Opéra, 21 décembre 1849.
*Giralda ou la nouvelle Psyché*, 3 actes, Opéra-Comique, 20 juillet 1850.
*Les Nations*, cantate, Opéra, 6 août 1851.
*La Poupée de Nuremberg*, 1 acte, Opéra National, 21 février 1852.
*Le Farfadet*, 1 acte, en collaboration avec de Groot, Opéra-Comique, 19 mars 1852.
*Si j'étais roi*, 3 actes, Théâtre Lyrique, 4 septembre 1852.
*La Fête des Arts*, cantate, Opéra-Comique, 16 novembre 1852.
*Orfa*, ballet, 2 actes, Opéra, 29 décembre 1852.
*La Faridondaine*, drame mêlé de chant, 5 actes, Porte Saint-Martin, 30 décembre 1852.
*Le Sourd*, 3 actes, Opéra-Comique, 2 février 1853.
*Le Roi des Halles*, 3 actes, Théâtre Lyrique, 11 avril 1853.
*Le Bijou perdu*, 3 actes, Théâtre Lyrique, 6 octobre 1853.
*Le Muletier de Tolède*, 3 actes, Théâtre Lyrique, 16 décembre 1854.
*A Clichy*, 1 acte, Théâtre lyrique, 21 décembre 1854.
*Victoire*, cantate, Opéra Comique et Théâtre Lyrique, 13 septembre 1855.
*Le Houzard de Bercheny*, 2 actes, Opéra-Comique, 17 octobre 1855.
*Falstaff*, 1 acte, Théâtre Lyrique, 18 janvier 1856.
*Le Corsaire*, ballet, 2 actes, Opéra, 23 janvier 1856.
*Cantate*, Opéra, 17 mars 1856.
*Mamzelle Geneviève*, 2 actes, Théâtre Lyrique, 24 mars 1856.
*Les Poulins de Violette*, 1 acte, Bouffes-Parisiens, 29 avril 1856.
*Le Dernier Bal*, 3 actes, inédit.

MUSIQUE RELIGIEUSE

*Messe solennelle*, 4 voix et chœur, orgue, violoncelles, contrebasses, trombones, ophicléides et cornets à pistons, église Saint-Eustache, 26 mars 1837. Paris, Régnier-Canaux.
*Messe à trois voix*, en collaboration avec Clémenceau de Saint-Julien.
*Messe de Sainte-Cécile*, soli, chœur et orchestre, exécutée le 22 novembre 1850. Paris, Jules Heinz.
*Messe de l'Orphéon*, en collaboration avec Halévy, Clapissson et Ambroise Thomas. Cathédrale de Meaux, 26 avril 1854. Paris, Jules Heinz.
*Mois de Marie de Saint-Philippe*, 8 motets avec accompagnement d'orgue, dédiés à Sa Majesté très fidèle Doña Maria da Gloria, reine de Portugal. Paris, Brandus.
*Domine Salvum*, trio et chœur avec accompagnement d'orgue, Paris, Régnier-Canaux.
*Hymne à la Vierge*, à voix seule. Paris, Gros.
*Noël*, à voix seule, Paris, Gros.
*Grande Marche religieuse de l'Annonciation.*
*O Salutaris*, à deux voix, Paris, Escudier.
*O Salutaris*, avec orgue et orchestre, Paris, Escudier.

COMPOSITIONS DIVERSES

*Romances, mélodies, ballades, chansonnettes*, etc.
*Les Métiers*, chœurs populaires à 4 voix d'hommes. Paris, Brandus.
*Les Enfants de Paris* (1848), chœur à 4 voix d'hommes sans accompagnement.
*La Garde mobile* (1848), chœur à quatre voix d'hommes sans accompagnement.
*La Marche républicaine* (1848), chœur à 4 voix d'hommes avec accompagnement d'orchestre.
*La Muette*, chœur à 4 voix d'hommes sans accompagnement.
*Morceaux pour le piano et pour l'harmonium.*

**Bibliographie.**

Adam (Adolphe). — *Souvenirs d'un musicien*, in-12, Paris, Lévy.
— *Derniers Souvenirs d'un musicien*, in-12, Paris, Lévy, 1859.
*Annuaire dramatique pour 1839*. Bruxelles.
Aubayet (Xavier). — *Les Jugements nouveaux*, in-12. Paris, Librairie Nouvelle, 1860.
Clément (Félix). — *Les Musiciens célèbres*, in-8°, Paris, Hachette, 1868.
Escudier (Léon). — *Mes Souvenirs*, in-12, Paris, Dentu, 1863.
Fétis. — *Biographie universelle des musiciens.*
A. Pougin. — *Supplément à la Biographie de Fétis.*
Halévy. — *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Adolphe Adam*, in-8°, Paris, Didot, 1859 (reproduite dans *Souvenirs et Portraits*, in-12, Paris, Lévy, 1860).
Mirecourt (Eugène de) — *Adolphe Adam*, in-18, Paris, Faure, 1868.
A. Pougin. — *Adolphe Adam*, in-16, Paris, Charpentier, 1877.

## *Auber.*

Daniel-François-Esprit Auber est né à Caen le 29 janvier 1782. Son grand-père, « peintre du Roi », sculptait et dorait les canons de Louis XVI. Son père, officier des chasses royales, habitait le faubourg Saint-Denis, à Paris; et c'est seulement le hasard d'un voyage d'agrément qui amena sa mère à lui donner le jour dans la capitale de la Normandie.

La Révolution ruina la famille, et l'ancien officier des chasses royales se fit éditeur. Il ouvrit, rue Saint-Lazare, un magasin d'estampes. Sous le Directoire et le Consulat, sa situation était devenue prospère, et son salon était fréquenté par les artistes à la mode. Le jeune Auber, âgé de 16 ans, jouait du piano et du violon, et chantait agréablement. Il commençait même à composer, en amateur, et une de ses romances, *le Bonjour*, obtint alors une certaine vogue.

Mais il ne songeait pas encore à se consacrer entièrement à la musique. Son père voulait qu'il lui succédât et qu'il reprît sa maison d'édition. Un séjour de 16 mois, que le jeune homme fit à Londres pour s'initier aux affaires et apprendre l'anglais, fut la seule absence un peu prolongée qui éloigna pour un temps de Paris le Parisien obstiné que resta toujours Auber.

Un opéra-comique en un acte, *l'Erreur d'un moment*, composé en 1805 pour une société d'amateurs, quelques œuvres de musique de chambre écrites en 1806 ne sont encore que des passe-temps de dilettante.

C'est seulement à 25 ans qu'Auber, présenté par son père à Cherubini, se mit tout à fait sérieusement à l'étude de la musique sous la direction de ce maître excellent, et suivit dès lors résolument sa vocation.

Après quelques succès de salon qu'il dut surtout à la protection du comte de Caraman, plus tard prince de Chimay, puis de la fameuse Mme Tallien, Auber débuta au théâtre le 27 février 1813 avec le *Séjour militaire*, opéra-comique en 1 acte. Mais c'est seulement avec la *Bergère châtelaine* (1820) qu'il devait commencer à retenir l'attention du public.

L'arrivée à Paris de Rossini fut une bonne fortune pour le jeune compositeur. Auber entra en relations avec le maître : il étudia ses œuvres, lui emprunta quelques-uns de ses procédés, mais surtout s'échauffa, s'anima au contact d'un artiste dont la verve primesautière l'émerveillait.

Auber fit aussi, à cette époque, la connaissance de Scribe, et dès lors, commença entre le littérateur et le musicien cette collaboration de quarante années qui leur valut à tous deux une réputation incomparable dans le monde entier, et la fortune.

Voici comment ils entendaient le travail en commun : Scribe traçait le plan de l'ouvrage, puis Auber cherchait ses principaux motifs; après quoi, Scribe y adaptait des paroles. La poésie ne pouvait pas être davantage la très humble servante de la musique.

Auber avait perdu son père, après une fin d'existence attristée par des revers de fortune. Il avait à sa charge une nièce, un frère et une sœur. Il ne regrettait point d'avoir choisi la carrière musicale, où il commençait de recueillir, non seulement des applaudissements, mais encore d'importants droits d'auteur.

Dès lors, la vie d'Auber s'écoule sans incidents notables. Elle n'est ni passionnée, ni romanesque. Elle est tout unie, régulière, presque monotone.

Auber n'avait pas écrit une œuvre qui compte avant la quarantaine. Mais il se rattrapa ensuite. En 30 ans, jusqu'en 1848, il fit représenter 34 ouvrages; et de 1849 à 1870, il augmenta encore son bagage de 11 œuvres dramatiques.

Auber fut donc un grand travailleur. Mais, en même temps, il fut un mondain. Jamais il ne manqua sa promenade à cheval quotidienne, ni ses visites, ni les soirées à la mode. Il conciliait les exigences contradictoires de sa vie en partie double grâce à un privilège inestimable de son tempérament : il n'avait pas besoin de sommeil.

Il finit par affecter, à l'égard de son art, une profonde indifférence et même de l'ennui : « J'ai aimé la musique jusqu'à trente ans, disait-il, une véritable passion de jeune homme! Je l'ai aimée tant qu'elle a été ma maîtresse, mais depuis qu'elle est devenue ma femme!... » Et il déclarait à Richard Wagner : « Je n'aime que les femmes, les chevaux, les boulevards et le bois de Boulogne. »

C'était un petit homme élégant et fin, plein d'esprit, et qui, sans être beau, plaisait infiniment aux femmes. Tous les soirs, il allait au théâtre ou dans quelque salon, et il rentrait fort tard chez lui, souvent avec quelques amis, pour le souper traditionnel qui l'attendait. A 6 heures il était au travail, et il y restait jusqu'à midi.

En 1829, Auber fut nommé membre de l'Institut; en 1839, directeur des concerts de la Cour; en 1842, directeur du Conservatoire de musique, en remplacement de Cherubini, démissionnaire; en 1852, directeur de la Chapelle impériale. En 1825, il avait reçu la croix de chevalier de la Légion d'honneur; en 1835, il était promu officier; en 1847, commandeur; en 1861, grand officier.

Sur la fin de ses jours, Auber disait : « Il ne faut d'exagération en rien; j'ai trop vécu. » Il mourut en effet fort âgé, le 12 mai 1871, dans sa quatre-vingt-dixième année.

Auber a incarné l'esprit de l'opéra-comique français au XIXe siècle, et, à ce titre, son importance historique est indéniable. Ce fut un gai conteur, plein d'adresse, un peu froid, un peu sec, mais vraiment spirituel. Il faut bien avouer tout de même que cet art très « bourgeois » a contribué plus que nul autre à détourner les Français de toute musique sérieuse et profonde, de tout idéal un peu élevé, et a répandu — au détriment d'œuvres plus nobles — le goût superficiel, et bien parisien, du « joli ».

## CATALOGUE DES ŒUVRES D'AUBER

### OPÉRAS ET OPÉRAS-COMIQUES

1805. *L'Erreur d'un moment*, 1 acte de Monvel.
1812. *Couvin*, 3 actes de Népomucène Lemercier.
1813. *Le Séjour militaire*, 1 acte de Bouilly et Dupaty.
1819. *Le Testament et les billets doux*, 1 acte de Planard.
1820. *La Bergère châtelaine*, 3 actes de Planard.
1821. *Emma ou la promesse imprudente*, 3 actes de Planard.
1823. *Leicester ou le château de Kenilworth*, 3 actes de Scribe et Mélesville.
— *La Neige ou le nouvel Eginhard*, 4 actes de Scribe et Germain Delavigne.
— *Vendôme en Espagne*, 1 acte de Mennechet et Empis (en collaboration avec Hérold).
1824. *Les Trois Genres*, 1 acte de Scribe (en collaboration avec Boïeldieu).
— *Le Concert à la cour ou la débutante*, 1 acte de Scribe et Mélesville.
— *Léocadie*, 3 actes de Scribe et Mélesville.
1825. *Le Maçon*, 3 actes de Scribe et Germain Delavigne.
1826. *Le Timide ou le nouveau séducteur*, 1 acte de Scribe et Xavier (Saintine).
— *Fiorella*, 3 actes de Scribe.
1828. *La Muette de Portici*, 5 actes de Scribe et Germain Delavigne.
1829. *La Fiancée*, 3 actes de Scribe.
1830. *Fra Diavolo ou l'hôtellerie de Terracine*, 3 actes de Scribe.
— *Le Dieu et la Bayadère*, 2 actes de Scribe.
1831. *Le Philtre*, 2 actes de Scribe.
— *La Marquise de Brinvilliers*, 3 actes de Scribe et Castil-Blaze.
1832. *Le Serment ou les faux monnayeurs*, 3 actes de Scribe et Mazères.
1833. *Gustave III ou le bal masqué*, 5 actes de Scribe.
1834. *Lestocq ou l'intrigue et l'amour*, 4 actes de Scribe.
1835. *Le Cheval de Bronze*, 3 actes de Scribe.
1836. *Actéon*, 1 acte de Scribe.
— *Les Chaperons blancs*, 3 actes de Scribe.
— *L'Ambassadrice*, 3 actes de Scribe.
1837. *Le Domino noir*, 3 actes de Scribe.
1839. *Le Lac des fées*, 5 actes de Scribe et Mélesville.
1840. *Zanetta ou jouer avec le feu*, 3 actes de Scribe et Saint-Georges.
1841. *Les Diamants de la Couronne*, 3 actes de Scribe et Saint-Georges.
1842. *Le Duc d'Olonne*, 3 actes de Scribe et Saintine.

1843. *La Part du Diable*, 3 actes de Scribe.
1844. *La Sirène*, 3 actes de Scribe.
1845. *La Barcarolle ou l'amour et la musique*, 3 actes de Scribe.
1847. *Haydée ou le Secret*, 3 actes de Scribe.
1850. *L'Enfant prodigue*, 5 actes de Scribe.
1851. *Zerline ou la corbeille d'oranges*, 3 actes de Scribe.
1852. *Marco Spada*, 3 actes de Scribe et Germain Delavigne.
1855. *Jenny Bell*, 3 actes de Scribe.
1856. *Manon Lescaut*, 3 actes de Scribe.
1861. *La Circassienne*, 3 actes de Scribe.
1864. *La Fiancée du roi de Garbe*, 3 actes de Scribe et Saint-Georges.
1868. *Le Premier jour de bonheur*, 3 actes de d'Ennery et Cormon.
1869. *Rêve d'amour*, 3 actes de d'Ennery et Cormon.

BALLETS ET PAS

Arrangement de *Marco Spada* en ballet (3 actes).
*Divertissement de Versailles.*
*Cérémonie du Bourgeois gentilhomme.*
Air de danse pour *Iphigénie.*
*Pas styrien.*
*Diane chasseresse.*
2 pas pour Mlle Taglioni.
*Cachucha.*
*El Taleo.*
*Pas de deux* pour Mlle Augusta.
*Pas à deux faces.*
*Pas des hussards.*
*L'Athénienne.*
*Pas de deux* pour la *Muette.*

MUSIQUE RELIGIEUSE

*Messe de Chimay.*
*Litanies de la sainte Vierge*
*Noel.*
*Hymne à sainte Cécile.*
*50 motets ou pièces religieuses.*

MORCEAUX DE CHANT

Douze *cantates.*
*Scènes et airs.*
*Romances et chansonnettes.*

MUSIQUE INSTRUMENTALE

*Pour orchestre :*
*Concerto pour violon.*
Deux *ouvertures de concert.*
*Marche funèbre pour les funérailles de Napoléon Ier.*
*Marche triomphale pour l'Exposition universelle de* Londres.
*Marche militaire.*

*Pour instruments à cordes :*
*2 quatuors.*
*Fugue sur un thème de Fauska.*
*Trio, piano, violon et violoncelle.*
*Concerto pour violon, alto, violoncelle et piano.*
Derniers *quatuors.*
*3 Pièces pour 2 violoncelles*
*2 Pièces pour quatuor.*
*3 Concertos* faussement attribués à Lamare.

*Pour piano :*
*Sonate en ut* majeur.
*5 variations* sur un thème de Hendel.
*4 variations* sur un thème de Hendel.
*Andantino en mi* bémol.
*Pages d'album.*

Bibliographie.

Anonyme. — *Galerie des Contemporains illustres.* Tome VII : *M. Auber*, Paris, 1844.
Bertrand (Gustave). — *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, 1 vol. in-8°, Paris, Didier, 1872.
Blaze de Bury (Henri). — *Musiciens contemporains*, 1 vol. in-8°, Paris, Michel Lévy, 1856.
*Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen.* Discours prononcés à l'inauguration de la statue d'Auber, Caen, 1885.
Carlez (Jules). — *L'Œuvre d'Auber*, 1 vol. in-8°, Caen, 1871.
— *Auber*, aperçu biographique et intime, 1875.
Delaborde (vicomte Henri). — Eloge d'Auber prononcé à l'Académie des beaux-arts, 1871.
Dumas fils (Alexandre). — Discours prononcé aux obsèques d'Auber, 1871.
Eyma (Xavier et Arthur de Lucy). *Ecrivains et artistes vivants, français et étrangers*, 1 vol. in-16, Paris, 1841.
Gumprecht (Otto). — *Neuere Meister, musikalische Lebens und Charakterbilder*, 2 vol. in-8°, Leipzig, 1883 (2e éd.).
Jouvin (B.). — *D. F. E. Auber, sa vie et ses œuvres*, 1 vol. gr. in-8°, Paris, 1864.
Jullien (Adolphe). — *Musiciens d'aujourd'hui* (2e série), 1 vol. in-8°, Paris, 1894.
Legentil (V.). — *Une Statue à Auber*, brochure gr. in-8°, Caen, 1873.
Loménie (Louis de). — *Galerie des contemporains illustres par un homme de rien*, 1 vol. in-16, Paris, 1842.
Malherbe (Charles). — *Auber*, 1 vol. de la collection « Les Musiciens célèbres », Paris, Laurens, 1911.
Mercoeur (Eugène de). — *Les Contemporains*, brochure in-16, Paris, 1857.
Pougin (Arthur). — *Auber, les commencements, les origines de sa carrière*, 1 vol. in-12, Paris, 1873.
— *Musiciens du dix-neuvième siècle*, 1 vol. in-8°, Paris, Fischbacher, 1911.
Scudo (B.). — *Critique et littérature musicales*, 2 vol. in-8°, Paris, Hachette, 1859.
Soubies (A.) et Malherbe (Charles). — *Histoire de l'opéra-comique. La seconde salle Favart*, 2 vol. in-8°, Paris, Marpon et Flammarion, 1892.
Wagner (Richard). — *Erinnerung an Auber*, t. IX, Fritzch, Leipzig, 1873.

## *Bazin.*

François-Emmanuel-Joseph Bazin est né à Marseille le 4 septembre 1816. Il entra au Conservatoire de Paris le 18 octobre 1834. Il étudia l'harmonie et l'accompagnement avec Dourlen et Le Couppey, l'orgue avec Benoist, la composition avec Halévy et Berton. En 1836, il obtint la première récompense pour l'harmonie et l'accompagnement; l'année suivante, le second prix d'orgue, et le second de contrepoint et de fugue. En 1839, il concourut pour le prix de Rome et une seconde récompense lui fut décernée : en même temps, il remportait le premier prix d'orgue au Conservatoire. Enfin sa cantate *Loyse de Montfort* lui valut, en 1840, le premier grand prix de Rome.

Pendant son séjour en Italie, Bazin composa une *Messe solennelle*, qui fut exécutée à l'église Saint-Louis des Français en 1842 et 1843, l'oratorio *la Pentecôte*, et le psaume *Super flumina Babylonis.*

De retour à Paris, Bazin fut nommé professeur de solfège au Conservatoire; il y devint par la suite professeur d'harmonie.

Il fit ses débuts à l'Opéra-Comique en mai 1846 par un petit acte intitulé *le Trompette de M. le Prince*, qui fut accueilli assez favorablement. *Le Malheur d'être jolie* (1847), *la Nuit de la Saint-Sylvestre* (1849), *Madelon* (1852), *Maître Pathelin* (1856), *les Désespérés* (1859), assurèrent à leur auteur l'estime de la critique. Mais Bazin ne connut le succès véritable auprès du grand public qu'avec les deux ouvrages suivants : *le Voyage en Chine* (1865), et *l'Ours et le Pacha* (1869).

Cependant, Bazin avait acquis une grande réputation comme professeur. Son *Cours d'harmonie théorique et pratique* avait été très remarqué. Lorsque, à la mort d'Auber (1871), Ambroise Thomas fut nommé directeur du Conservatoire, Bazin lui succéda comme professeur de composition. L'année suivante, il était élu membre de l'Académie des beaux-arts.

Il mourut à Paris le 2 juillet 1878.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE FRANÇOIS BAZIN

1840. *Loyse de Montfort*, cantate.
1842. *La Pentecôte*, oratorio.
1846. *Le Trompette de M. le Prince*, opéra-comique.
1847. *Le Malheur d'être jolie*, opéra-comique.
1849. *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, opéra.
1852. *Madelon*, opéra-comique.
1856. *Maître Pathelin*, opéra-comique.
1859. *Les Désespérés*, opéra-comique.
1865. *Le Voyage en Chine*, opéra-comique.
1869. *L'Ours et le Pacha*, opéra-comique.

*Le Départ des Apôtres.*
*Annibal.*
*Gloire à la France.*
*Les Vendangeurs du Rhin.* } Chœurs.
*Les Noces de Cana.*
*Attila devant Rome.*
*Les Noces de l'Adriatique.*
*Traité d'harmonie théorique et pratique.*
*Traité de contrepoint.*

Bibliographie.

FÉTIS. — *Biographie des musiciens.*
POUGIN. — *Supplément à la Biographie* de Fétis.
MASSENET. — *Notice* lue à l'Académie des Beaux-Arts le 19 juillet 1879.

### *Berlioz.*

Louis-Hector BERLIOZ est né à la Côte Saint-André (Isère) le 11 décembre 1803. — Son goût pour la musique qui, dès l'âge de 12 ans, lui faisait composer des romances et des quintettes, dont il reprendra plus tard les thèmes dans l'ouverture des *Francs Juges* et dans la *Symphonie fantastique*, se développa en dépit de tous les obstacles qu'il rencontrait dans l'indifférence complète de ses compatriotes (il n'existait pas un seul piano à la Côte Saint-André) et dans l'hostilité de sa famille, qui voulait faire de lui un médecin et l'envoya dans ce but à Paris. Mais là, le théâtre qu'il fréquente, les opéras de GLUCK pour lesquels il s'enthousiasme, l'amitié de LESUEUR nourrissent sa passion. Elève du Conservatoire, à 23 ans, sans même avoir eu le temps d'apprendre les premiers éléments de son art, il produit trois chefs-d'œuvre : les *Francs Juges* (1827), les *Huit Scènes de Faust* (1828), qui contiennent les pages les plus caractéristiques de la *Damnation*, la *Symphonie fantastique*, épisode de la vie d'un artiste (1830).

Malheureusement, BERLIOZ ne saura pas discipliner son génie naturel; il lui aurait fallu apprendre l'harmonie, le contrepoint, la composition. Son professeur LESUEUR était incapable d'être pour lui un guide sûr à une époque où les théories les plus contradictoires se heurtaient; toute son influence se réduisit à l'orienter vers la musique descriptive et la symphonie à programme. Jamais BERLIOZ ne s'astreindra à une étude minutieuse des opéras de GLUCK ou des symphonies de BEETHOVEN, dont il entendit les premières exécutions à Paris; il se contentera de les sentir avec son âme passionnée. Emporté par sa sensibilité, entraîné par son imagination, il dédaignera d'apprendre « le métier » ; créateur d'émotions musicales d'un ordre absolument nouveau, sensible surtout à des sonorités d'orchestre, mais incapable de construire, BERLIOZ restera pénétré de l'idée romantique que le délire de la passion suffit à créer le chef-d'œuvre. En même temps, par manque de volonté, il n'orientera vers un idéal précis ni sa vie ni son œuvre. Il les livrera l'une et l'autre aux caprices du hasard, aux suggestions de ses sentiments du moment ; d'abord romantique plus exagéré que les romantiques les plus farouches, plus tard, son admiration pour GLUCK, son sens de la beauté artistique, son culte pour Virgile feront de lui un classique par la noblesse et la pureté de lignes de certaines pièces; mais toujours, il restera incapable de parfaire une œuvre dans toutes ses parties. Toujours à côté de trouvailles de génie, on peut relever chez lui des incohérences, des faiblesses. Par là s'expliquent toutes les tristesses de sa vie artistique et sentimentale; par là s'expliquent ses échecs, ses découragements.

En 1830, après trois tentatives vaines, BERLIOZ finissait par obtenir le prix de Rome. D'Italie, il rapporte l'ouverture du *Roi Lear* et *Lelio ou le Retour à la vie*. Mais le succès d'enthousiasme qu'il avait obtenu auprès du public entre 1828 et 1830, il ne le retrouve plus; malgré tous ses efforts pour entretenir sa popularité par le spectacle d'une vie bizarre et tourmentée, qu'il étale complaisamment aux yeux de tous, malgré ses multiples articles, particulièrement dans le *Journal des Débats*, où il se révèle comme un écrivain spirituel et mordant.

De plus en plus, la faveur du public l'abandonne; le zèle de quelques amis parvient à soutenir, au moins en apparence, le succès d'*Harold en Italie* (1834) et du *Requiem* (1837). Après l'échec de *Benvenuto Cellini*, sifflé en 1838, il faut toute la réclame laborieusement faite par BERLIOZ pour assurer à *Roméo et Juliette* un succès factice (1839). La *Symphonie funèbre et triomphale*, composée pour l'inauguration de la Colonne de Juillet (1840), se perd au milieu des clameurs soulevées par les passions politiques. La *Damnation de Faust* (1846) passe inaperçue.

L'étranger, il est vrai, accueille plus favorablement les œuvres de BERLIOZ, mais, malgré les consolations qu'il trouve dans ses tournées en Allemagne (1843), en Autriche (1845) et surtout en Russie (1845), l'artiste se déclare en 1848 « vieux, fatigué, pauvre d'illusions ». Il doute de son œuvre; il a perdu la foi dans son art; sa jeunesse s'est en allée, emportant avec elle ses espoirs et ses rêves. Ce désenchantement se manifeste dans les dernières de ses œuvres, dans l'*Enfance du Christ* (1850-1854), dans les *Troyens* (1855-1863), dans *Béatrice et Bénédict* (1862). Sa vie sentimentale ne pouvait lui faire oublier les déboires de sa vie d'artiste. Les idées romantiques sur les droits absolus de la passion firent son malheur. Tout jeune, séduit par la façon dont elle jouait la Juliette de Shakespeare, BERLIOZ s'était épris d'une actrice anglaise, Henriette Smithson, qui le repoussa. Dans son désespoir, il accepte toutes les calomnies qu'on lui rapporte sur son idole; il se venge de ses dédains par l'odieux portrait qu'il trace d'elle dans la *Symphonie fantastique*. Plus tard, par une de ces inexplicables inconséquences de l'amour, lorsque Henriette Smithson est devenue vieille, lorsqu'elle est endettée, il l'épouse, pour s'apercevoir aussitôt qu'elle ne répond en rien à l'image que sa fantaisie s'était faite d'elle. Il l'abandonne alors pour une mauvaise chanteuse espagnole, Maria RECIO, qui le couvre de ridicule, l'oblige à lui chercher des engagements, mais qu'il aime. Les deuils se multiplient autour de lui. Successivement, disparaissent son père, sa mère, Henriette Smithson, Maria RECIO, son fils. Pour BERLIOZ, c'est l'isolement, c'est l'ennui, c'est le vide d'une existence sans croyance et sans but. Sans espoir, sans enthousiasme, par habitude, par entraînement, il achève la tâche commencée; craignant la mort, et l'appelant comme une libératrice.

Le 8 mars 1869 s'achevait enfin dans la tristesse une vie brillamment commencée, lamentablement terminée, parce que, pour reprendre une phrase de BERLIOZ lui-même, « le hasard... y avait joué un trop grand rôle », parce que, victime de sa sensibilité, l'artiste n'avait pas su l'organiser, parce que la volonté lui avait toujours manqué.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE BERLIOZ

MUSIQUE SYMPHONIQUE ET DRAMATIQUE

*Le Cheval arabe*, cantate pour basse et orchestre, 1822.
*Le Passage de la mer Rouge*, oratorio, 1825, détruit.
*La Mort d'Orphée*, Concours de Rome, 1827.

*Scène héroïque sur la Révolution grecque*, 1826.
*Grande Ouverture de Waverley*, 1827-1828, op. 1, publiée chez Richault.
*Ouverture des Francs Juges*, 1828, op. 3, publiée en 1834 chez Richault.
*Huit Scènes de Faust*, 1828, publiées en 1828 chez Schlesinger.
*Episode de la vie d'un artiste*, symphonie fantastique, 1830-1832, publiée en 1846 chez Richault.
*La Marseillaise*, pour grand orchestre et double chœur, 1830.
*Fantaisie sur la Tempête*, pour chœur, orchestre et piano, 1830.
*Ouverture du Corsaire*, 1831, op. 21, corrigée et publiée en 1855.
*Grande Ouverture du Roi Lear*, 1831, op. 4.
*Intrata di Rob Roy Mac Gregor*, 1831-1832, publiée en 1900, par MM. Ch. Malherbe et Weingartner.
*Le Retour à la vie*, faisant suite à la *Symphonie fantastique*, 1831-1832, éditée en 1855.
*Les Francs Juges*, opéra, 1827-1834.
*Harold en Italie*, symphonie en quatre parties avec un alto principal, 1831, publiée chez Richault.
*Benvenuto Cellini*, opéra en deux actes, 1834-1837, op. 23.
*Roméo et Juliette*, grande symphonie dramatique, 1839, op. 17, chez Brandus, 1857.
*Symphonie funèbre et triomphale*, pour harmonie militaire, 1840, op. 15, chez Brandus.
*Le Freischütz*, opéra romantique en trois actes, musique de Carl Maria de Weber, celle des récitatifs de M. Hector Berlioz, 1841, chez Brandus.
*Le Carnaval romain*, ouverture caractéristique à grand orchestre, 1843, op. 9, chez Brandus.
*La Tour de Nèse*, ouverture, 1844, détruite.
*Marche marocaine* de Léopold de Meyer, instrumentée par Berlioz, 1845, chez Escudier.
*Marche hongroise de Rakoczy* (introduite dans la *Damnation de Faust*), 1846.
*La Damnation de Faust*, légende dramatique en 4 parties, 1846, publiée en 1854.
*La Nonne sanglante*, opéra, 1841-1847, détruit en grande partie.
*Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*, pour orchestre et chœur, op. 18, n° 3, 1847.
*Apothéose*, arrangement sur des paroles d'A. Deschamps de la dernière partie de la Symphonie funèbre.
*Vox populi*, deux grands chœurs avec orchestre, op. 20, publiée chez Richault, 1851.
*La Fuite en Egypte*, fragment d'un mystère en style ancien publié chez Kistner à Leipzig.
*Tristia*, trois chœurs avec orchestre, 1850, op. 18, Richault, 1854.
*Arrangement pour orchestre du Roi des Aulnes*, de Schubert, 1850.
*L'Enfance du Christ*, trilogie sacrée, 1854, chez Richault, 1855.
*L'Impériale*, cantate pour deux chœurs et orchestre, 1855, op. 26, chez Brandus.
*Les Troyens*, poème lyrique en deux parties — I. La Prise de Troie. II. Les Troyens à Carthage, 1856-1863, chez Choudens, 1863.
*Plaisir d'Amour* de Martini, instrumenté pour petit orchestre, 1859.
*Le Temple universel*, pour double chœur et orgue, op. 28, 1860-61.
*Beatrice et Benedict*, opéra-comique en deux actes, 1860-1862, chez Brandus, 1862.

MUSIQUE DE CHANT

*(Chœurs. — Mélodies.)*

*Recueil de Romances*, avec accompagnement de guitare, 1815-1829 (manuscrit au musée de la Côte Saint-André).
*Romances* tirées de l'*Estelle* de Florian.
*Le Deuil de la Bergère*, romance, 1823, chez Auguste Le Duc.
*Le Montagnard exilé*, chant élégiaque à deux voix égales, 1826.
*Toi qui m'aimes, verse des pleurs*, romance, 1826.
*Amitié, reprends ton empire*, romance, 1826.
*Le Maure jaloux*, romance, 1826.
*Pleure, pauvre Colette*, romance à deux voix égales, 1826.
*Le Pêcheur*, ballade, 1827, publiée en 1832-1833.
*Quartetto e Coro dei Maggi*, 1828-1832, envoi de Rome.
*Herminie et Tancrède*, cantate de concours, 1828.
*Fugue à 4, fugue à 6 parties*, 1828 ou 1829.
*Cléopâtre*, cantate de concours, 1829.
*Neuf Mélodies irlandaises* pour une ou deux voix, 1829-1830, œuvre 2, chez Richault en 1830 et 1834.
*La Dernière Nuit de Sardanapale*, cantate de concours, 1830.
*Chanson de brigands*, n° 2 de *Lelio*, 1830.
*Chant de bonheur*, tiré de la *Mort d'Orphée*, n° 3 de *Lelio*, publié en 1832 ou 33.
*Méditation religieuse*. « Ce monde enfier n'est qu'une ombre fugitive », chœur à six voix, 1831, n° 1 de *Tristia*, op. 18.
*La Captive*, mélodie avec violoncelle ad libitum, 1832, publiée chez Richault, op. 12.
*Sara la baigneuse*, pour trois chœurs et deux voix d'hommes, 1834, édité pour deux voix et piano, chez Richault, 1850, op. 14.
*Le Jeune Pâtre breton*, fragment de *Marie* de Brizeux avec cors ad libitum ou orchestre, 1834, édition allemande, Vienne, Mechetti.
*Les Champs*, mélodie publiée par le journal *la Romance* (avril 1834), édition allemande, Vienne, Mechetti.
*Je crois en vous*, publiée par le journal *le Protée*, septembre 1834.
*Le cinq mai ou la mort de Napoléon*, pour 20 voix de basse à l'unisson, 1834, publiée chez Richault, op. 6.
*Les Nuits d'été*, 6 mélodies pour mezzo-soprano ou ténor, 1841, chez Catelin, orchestrées en 1856.
*Hymne vocal* exécuté à Marseille, 1843, puis arrangé pour six instruments nouveaux d'Adolphe Sax.
*Hymne à la France*, 1844, publié n° 2 de *Vox populi*.
*La Belle Isabeau*, conte pendant l'orage, pour mezzo soprano, 1855.
*Le Chanteur danois*, pour baryton, 1855.
*Zaïde bolero*, 1845, publié en allemand, Vienne, Mechetti.
*Le Chant des chemins de fer*, chœur avec solo de ténor, 1850, publié dans *Feuillets d'album*, op. 19, n° 3.
*La Mort d'Ophélie*, pour soprano ou ténor, 1847, publié dans l'album de la *Gazette musicale*, 1848.
*Fleurs des landes*, 5 mélodies pour une ou deux voix et chœur, 1848-1849, op. 13, chez Richault, 1850.
*Feuillets d'album*, 3 chants, 1850, seconde édition augmentée de 3 chants, op. 19.
*L'Adieu des bergers*, chanson en chœur de Pierre Ducré, 1850.
*Collection de 32 (puis 33) Mélodies*, après 1860.

MUSIQUE RELIGIEUSE

*Messe solennelle*, 1824-1827.
*Grande Messe des Morts*, 1837, op. 5, chez Brandus, 1838, nouvelle édition chez Ricordi à Milan.
*Plains-chants de l'Eglise grecque* à 4 voix, arrangés à 16 voix pour la chapelle de l'empereur de Russie (existence douteuse), 1843.
*Pater noster, Adoremus*, deux chœurs a capella d'après Bortniansky, 1850.
*Te Deum* pour 3 chœurs avec orchestre et orgue, 1855, op. 22, chez Richault.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

*Deux Sextuors*, pour instruments à cordes, flûte et cor, 1819 (détruits).
*Le Ballet des Ombres*, ronde nocturne pour piano, 1829, œuvre 2, chez Schlesinger, 1830.
*Rêverie et Caprice*, romance pour violon solo et orchestre, 1839, op. 8, Vienne, Mechetti, 1841, Richault.
*Sérénade à la Madone, Hymne* et *Toccata* pour harmonium, 1845, publiés par Ch. Malherbe.

*Ouvrage didactique.*

*Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*, Paris, Schonenberger, 1844. Nouvelle édition en 1856, suivie de l'*Art du chef d'orchestre*. Traduit en allemand par J.-C. Grünbaum, par Leibrok, par Dönfel, traduction anglaise.

*Œuvres littéraires.*

1823-1838. *Polémiques et lettres au Corsaire.*
1829-1869. *Articles du Correspondant.*
1832. *Lettre d'une enthousiaste* à la *Revue européenne.*
1833. *Articles et Fantaisies* à l'*Europe littéraire.*
1833-35. *Revue musicale* au *Rénovateur.*
1834-1859. Collaboration à la *Revue et Gazette Musicale.*
1834-1863. Collaboration au *Journal des Débats.*
1835. Collaboration au *Monde dramatique* et à l'*Italie pittoresque.*
1836-1838. Collaboration à la *Chronique de Paris.*
1839. Collaboration à la *Revue musicale.*
1858-1859. *Souvenirs du Monde musical* et *Mémoires d'un musicien* dans le *Monde illustré.*
1844. *Voyage musical en Allemagne et en Italie* (Paris, 1844).
1852. *Les Soirées de l'orchestre*, 1852.
1859. *Les Grotesques de la musique* (Calmann-Lévy), 1859.
1862. *A travers chants* (Calmann-Lévy), 1862.
1874. *M. Gluck* (Milano).
1870. *Mémoires d'Hector Berlioz* (Paris, 2e édition en 2 vol., 1878).
1993. *Les Musiciens et la musique.*

Livrets de la *Symphonie fantastique*, de *Lelio*, du *Freyschütz*, de la *Fuite en Egypte*, de l'*Enfance du Christ*, des *Troyens*, de *Béatrice et Bénédict.*

*Correspondance inédite d'Hector Berlioz* (1819-1868). — Calmann-Lévy, 1878.

*Lettres intimes à Humbert Ferrand* (1825-1868). — Calmann-Lévy, 1882.

*Briefe von Hector Berlioz an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein* (Breitkopf et Härtel, 1901).

*Une Page d'amour romantique, Lettres à Mme Estelle F.* (éditions de la *Revue bleue*, 1903).

*Lettres inédites de Hector Berlioz à Thomas Gounet* (Grenoble, 1903).

*Lettres* publiées dans divers journaux : *Monestret*, 1879; *Guide musical*, 1891-1902; *Voltaire*, 8 août 1882, etc.

### Bibliographie.


ADAM (Ad.). — *Lettres sur la musique française* (Revue de Paris, août-octobre 1903).

ALLIX (G.). — *Sur les éléments dont s'est formée la personnalité artistique de Berlioz* (Grenoble, 1903).

BENETT (Joseph). — *Hector Berlioz* (London, 1883).

BERTRAND (Gustave). — *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique* (Paris, 1872).

*Biographie du dix-neuvième siècle*, 9e série (Paris, Bloud et Barral, 1892).

BLAZE DE BURY (Henri). — *Musiciens d'hier et d'aujourd'hui; Musiciens du passé, du présent et de l'avenir* (Paris, 1880).

BOSCHOT (A.). — *La Jeunesse d'un romantique, — Un romantique sous Louis-Philippe. — Le Crépuscule d'un romantique* (Paris, Plon.)

BRENET (Michel). — *Deux Pages de la vie de Berlioz; Les Œuvres de Berlioz en Allemagne; Le Premier Opéra de Berlioz* (Paris, 1889).

BRESCIUS (Dr Hans von). — *Die Konig. Sacho-musikalische Kapelle von Reissiger bis Schuch* (Dresden, 1898).

BULOW (Hans von). — *Briefe und Schriften*, 5 vol. (Breitkopf, 1895-1900).

CELLE (Jean). — *A Hector Berlioz*, poésie (Vienne, 1890).

CHABAVAY (Etienne et Noël). — *Catalogues d'autographes*.

CHARNACÉ (Guy de). — *Musique et Musiciens* (Paris, 1873).

CHALLIN (N.-P.). — *Précis des pièces anglaises* (Paris, 1828); *Biographie des acteurs anglais* (Paris, 1828).

COMETTANT (Oscar). — *Un Nid d'autographes* (Paris, 1886).

COQUARD (Arthur). — *Berlioz* (Paris, Henri Laurens, Collection des Musiciens célèbres.

CORNELIUS (Peter). — *Literarische Werke; Aufsätze über Musik und Kunst* (Leipzig, 1904).

COURTAT (I.). — *La Musique poème d'humoriste*, 2e éd. (Paris, 1883).

DADOLLE (abbé A.). — *Albert du Boys* (Lyon, 1890).

DANDELOT (G.). — *La Société des Concerts du Conservatoire de 1828 à 1897* (Paris, 1898).

DANNREUTHER (Edward). — *Dictionary of music* de GROVE, article sur BERLIOZ.

DAVID (Félicien). — *Notice sur Hector Berlioz lue dans la séance de l'Institut du 16 juillet 1870* (Paris, 1870).

DAVID (Jules). — *H. Berlioz, Souvenirs intimes et personnels* (Amiens, 1887).

DEGEORGE (Léon). — *H. Berlioz, sa vie, ses œuvres, la Damnation de Faust*, 14 avril 1879 (Bruxelles).

DELACROIX (Eugène). — *Journal* (Paris, Plon, 1890).

DESTRANGES (Etienne). — *Les Troyens de Berlioz* (Paris, Fischbacher, 1897).

EGWARD (F.-G.). — *Berlioz in England* (*Musical-Times*, juillet-novembre 1903).

EHLERT (Louis). — *Lettres sur la musique à une amie* (Paris, 1878, traduction de Félix GRENIER).

ELWART (A.). — *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire impérial de musique* (Paris, S. Castel, 1860).

ERNST (A.). — *L'Œuvre dramatique de H. Berlioz* (Paris, Calmann-Lévy, 1884).

ESCUDIER (Léon). — *Mes Souvenirs* (Paris, E. Dentu, 1863).

ETEX (Antoine). — *Les Souvenirs d'un artiste* (Paris, 1878).

FEUILLET (G.). — *L'Œuvre intense de Berlioz* (Grenoble, 1903).

FINK (G.). — *Hector Berlioz, étude biographique* (Angoulême, 1898).

FISCHER (Dr Georg). — *Oper und Concerte in Hoftheater in Hanover bis 1866* (1899).

FOUQUE (Octave). — *Les Révolutionnaires de la Musique* (Paris, Calmann-Lévy, 1882); *Histoire du théâtre Ventadour* (Paris, Calmann-Lévy, 1881).

GABET (Ch.). — *Dictionnaire des artistes de l'Ecole française au dix-neuvième siècle* (1861).

GALIBERT (Paul). — *Berlioz compositeur et écrivain, sa vie et son œuvre* (Bordeaux, 1890).

GLINKA (Michel). — *Mémoires*.

GOETHE-ZELTER. — *Briefwechsel* (1796-1832).

GOUNOD (Ch.). — *Mémoires d'un artiste* (Paris, 1895).

GRANDMOUGIN (Charles). — *A Hector Berlioz*, poésie (Paris, 1878).

GRIEPENKERL (Wolf.-Rob). — *Ritter Berlioz in Braunschweig* (1843).

GUILLAUME. — *Discours prononcé aux funérailles de M. Berlioz le jeudi 11 mars 1869* (Paris, Didot, 1869).

HADOK (W.-H.) M. A. — *Studies of modern Music* (London, Seeley, 1893).

HAHN (A.), VOTZ (Dr L.), POCHHAMMER (Adolph), GRUTERS (August), und VOLBACH (Fritz). — *Hector Berlioz, sein Leben und seine Werke* (Leipzig, 1901).

HANSLICK (Eduard). — *Geschichte des Concertwesens in Wien* (1869); *Aus dem Concertsaal 1848-1868* (1870, 2e édition, 1897); *Die moderne Oper* (1875); *Musikalische Stationen* (1880 et 1895); *Aus dem Opernleben der Gegenwart* (1885 et 1889); *Suite, Aufsätze auf Musik und Musiker* (1879-1885); *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzen 15 Jahren* (1886); *Musikalisches Skizzenbuch* (1896); *Musikalisches und Literarisches* (1889); *Aus dem Tagebuch eines Musikers* (1892); *Aus meinem Leben*, 2 vol. (1894); *Am Ende des Jahrhunderts* (1899); *Hector Berlioz in seinen Briefen und Memorien* (1882).

HEINE (Henri). — *Lutèce*.

HILLER (Ferdinand). — *Félix Mendelssohn* (Lettres et Souvenirs; traduction Félix GRENIER, Paris, 1877); *Musikalisches und persönliches* (1876); *Künstlerleben* (1880); *Erinnerungsblätter* (1884).

HIPPEAU (Edmond). — *Berlioz intime* (Paris, Fischbacher, 1883); *Berlioz et son temps* (Paris, Ollendorff, 1890).

HOFMEISTER. — *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* (1820-1905).

IMBERT (Hugues). — *Symphonie* (Paris, Fischbacher, 1891).

JACQUIER (l'abbé Cler). — *La Côte Saint-André ancienne et moderne* (1868).

JULLIEN (Adolphe). — *Weber à Paris en 1826* (Paris, J. Baur, 1876); *Airs variés* (Paris, Charpentier, 1877); *Goethe et la Musique* (Paris, Fischbacher, 1880); *Hector Berlioz, sa vie et le combat, les œuvres* (Paris, Charavay, 1882); *Paris dilettante au commencement du siècle* (Paris, Didot, 1884); *Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres* (Paris, librairie de l'Art, 1888); *Musiciens d'aujourd'hui*, 1re et 2e séries (Paris, librairie de l'Art, 1890 et 1894), *H. Berlioz* (Rivista musicale Italiana, Torino, 1891); *Musiques* (Paris, librairie de l'Art, 1895).

KASTNER (Georges). — *Manuel de musique militaire* (Paris, 1847).

KRETSCHMAR (Hermann). — *Führer durch den Konzertsaal*, nos 506, 515, 516 (Leipzig, Breitkopf).

KUFFERATH (Maurice). — *Hector Berlioz et Robert Schumann* (Bruxelles, 1879).

LAJARTE (Théodore de). — *Bibliothèque musicale de l'Opéra*, II (Paris, libr. des Bibliophiles, 1878).

LA MARA. — *Musikalische Studienkopfe*, II (Leipzig, 1868-82).

LASALLE (Albert de). — *Memorial du Théâtre Lyrique* (Paris, J. Lecuir, 1878).

LAVOIX (H.) fils. — *Les Traducteurs de Shakespeare en musique* (Paris, J. Baur, 1876); *Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours* (Paris, Firmin Didot, 1878).

LEFÈVRE (G.). — *Ode à Berlioz* (Paris, Ollendorff, 1890).

LEGOUVÉ (Ernest). — *Soixante Ans de souvenirs, Ma jeunesse* (Paris, Hetzel, 1886).

LENZ (W. von). — *Die grossen Pianoforte Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft, Listz, Chopin, Tausig, Henselt* (Berlin, 1872).

LISZT (Franz). — *Gesammelte Schriften* (Leipzig, 1881); *Briefe, gesammelt und herausgegeben von La Mara*, 4 vol. (Leipzig, 1893-1902); *Briefwechsel zwischen Liszt und Hans von Bülow* (Leipzig, 1898); *Briefwechsel zwischen Liszt und Wagner* (Leipzig, 1887, trad. de L. SCHMITT, 1900); *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt* (Leipzig, 1895 à 1904).

MACLEAN (Charles). — *Berlioz and England* (Leipzig, 1903).

MAINZER (Joseph). — *La Chronique musicale* (Paris, 1858).

MALLIOT (A. L.). — *La Musique au théâtre* (Paris, Amyot, 1863).

MARÉCHAL (Henri). — *Rome, Souvenirs d'un musicien* (Paris, Hachette, 1901).

MASSOUGNES (Georges de). — *Berlioz, son œuvre* (Paris, S. Richault et Dentu, 1870).

MATHIEU (Paul). — *Berlioz* (Chaumont, 1891).

MESNARD (Léonce). — *Hector Berlioz* (Paris, Fischbacher, 1888); *Hector Berlioz, J. Brahms* (Paris, Fischbacher, 1888); *Essais de critique musicale* (Paris, Fischbacher, 1892).

MIRECOURT (Eugène de). — *Les Contemporains*, II, 63, *Berlioz* (Paris, Gustave Havard, 1856).

COMETTANT (Oscar) et MOLERI. — *Almanach musical* (Paris, Bernardin Béchet, 1854 sq.).

MONTER (Mathieu de). — *H. Berlioz* (Gazette musicale, 1869-1870).

MOREAU. — *Souvenirs du Théâtre anglais à Paris* (Paris, Gaugnin et Tastu, 1827.

MORILLOT (Paul). — *Berlioz écrivain* (Grenoble, 1903).

NANTRO. — *Les Troyens au Père-Lachaise* (Paris, 1864).

NOUFFLARD (Georges). — *La Symphonie fantastique d'H. Berlioz, essai sur l'expression de la musique instrumentale* (Florence, Paris, Brandus, 1886). *Berlioz et le mouvement de l'art contemporain* (Florence, 1883).

ŒSTERLEIN (Nikolaus). — *Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek*, 4 vol. (Leipzig, Breitkopf, 1882-1895).

ORTIGUE (Joseph d'). — *Hector Berlioz*, dans la Galerie biographique de la Revue de Paris (décembre 1832), reproduit dans le *Balcon de l'Opéra* (Paris, Renduel, 1833); *De l'Ecole musicale italienne et de l'administration de l'Académie royale de Musique à l'occasion de l'opéra de M. H. Berlioz* (Paris, 1839); *La musique à l'église* (Paris, 1862).
POHL (Louise). — *Hektor Berlioz, Leben und Werke* (Leipzig, Leuckart, 1900).
POHL (Richard). — *Hektor Berlioz, Studien und Erinnerungen* (Leipzig, Schlicke, 1884).
POUGIN (Arthur). — *Adolphe Adam, sa vie, sa carrière, ses Mémoires artistiques* (Paris, Charpentier, 1877).
PROD'HOMME (J.-G.). — *Le Cycle Berlioz. La Damnation de Faust* (Paris, 1896); *l'Enfance du Christ* (Paris, 1898); *Les Troyens d'Hector Berlioz* (Revue franco allemande, 1899); *Bibliographie berlioziennne* (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig Breitkopf, juillet-septembre 1901); *Nouvelles Lettres de Berlioz* (Rivista musicale italiana, 1905); *Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres* (Paris, Delagrave, 1904).
QUICHERAT (Louis). — *Adolphe Nourrit, sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance* (Paris, Hachette, 1867).
REYER (Ernest). — *Notes de musique* (Paris, Charpentier, 1875).
RITTER (Hermann). — *Einiges zum Verständniss von Berlioz Harroldsinfonie und Berlioz Kunstlerischer Bedeutung* (Oppeln, 1899).
ROLLAND (Amédée). — *H. Berlioz* (le Diogène, 1er février 1857).
ROLLAND (Romain). — *Berlioz* (Revue de Paris, mars 1904).
ROUGIER (Elzéard). — *Hector Berlioz*; La Damnation de Faust à Marseille (Paris, 1884).
RUDOLF (Louis). — *Hector Berlioz* (Leipzig, 1903).
SAINT-SAENS (Camille). — *Souvenirs et portraits* (Paris, 1900).
SAURIN. — *Beverley ou le Joueur*, pièce en 5 actes (Théâtre-Français, 1868).
SCHEVERLEER (D.-F.). — *Two Titanen der argeuteuée ecuw, Hector Berlioz en Antoine Wiertz* (Haarlem, 1878).
SCHINDLER. — *Beethoven in Paris* (Münster Aschendorff, 1842).
SCUDO (P.). — *Critique et Littérature musicale* (Paris, Hachette, 1856).
SCHUMANN (Robert). — *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig, 1888); *Ecrits sur la musique et les musiciens*, trad. H. DE CURZON, 1re série (Paris, Fischbacher, 1894); *Briefe* (Leipzig, Breitkopf).
SECHAN (Ch.). — *Souvenirs d'un homme de théâtre*, 1831-1835 (Paris, C.-Lévy, 1893).
SECOND (Albéric). — *Les petits mystères de l'Opera* (Paris, 1844).
SERVIÈRES (Georges). — *Richard Wagner juge en France* (Paris, 1887).
SMOLIAU (Arthur). — *Operufuhrer : Die Trojaner, Benvenuto Cellini von H. Berlioz* (Leipzig, 1900).
*Grande Société philharmonique de Paris, Réglements et Statuts*, 16 juillet 1850, *Rapport de la Commission*.
SOLENIÈNE (E. de). — *1800-1900, Cent années de musique française* (Paris, 1901).
STASSOF (W.). — *Liszt, Schumann et Berlioz en Russie* (Saint-Pétersbourg, 1896).
STOCKMAYER (Karl von). — *Hector Berlioz, Festschrift zur Feier des 100 Jahrigen Geburtstags von H. Berlioz* (Stuttgard, 1903).
*7e Réunion des Sociétés chorales d'Alsace, Festival de Strasbourg*, 20, 21, 22 juin 1863.
TIERSOT (Julien). — *Hector Berlioz et la Société de son temps* (Paris, Hachette, 1904); *Les Troyens en Allemagne* (Revue internationale de musique, 15 juin 1898); *Berlioziana* (le Ménestrel, 1903-1904).
WAGNER (Richard). — *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 vol. (Leipzig, 1897); *Nachgelassenen Schriften und Dichtungen* (Leipzig, Breitkopf).
WECKERLIN. — *Musiciana, Nouveau Musiciana; Dernier Musiciana* (Paris, Garnier, 1877, 1890, 1899).
WEINGARTNER (Félix). — *Die Symphonie nach Beethoven* (Berlin, 1898), trad. de Mme G. CHEVILLARD (Paris, Durand, 1900); cf. Hugues IMBERT, *La Symphonie après Beethoven*, réponse à M. WEINGARTNER (Paris, Fischbacher, 1900).
Voir les journaux de musique : *Revue et Gazette musicale de Paris; le Ménestrel, le Guide Musical; le Monde artiste; la Renaissance musicale; l'Indépendance musicale* (1881-1883), *la République de l'Isère* (16 et 24 août 1903); Discours de : REYER, MASSENET, SAINT-SAENS et MARÉCHAL aux fêtes de Grenoble et de la Côte Saint-André (15 et 23 août); Revues étrangères, Dictionnaires biographiques de musique (FÉTIS, POUGIN, GROVE, MENDEL).

## *Berton.*

Henri MONTAN BERTON est né à Paris le 17 septembre 1767. Son père Pierre MONTAN BERTON (1727-1780) avait été chanteur, compositeur, directeur de l'Opéra, et lorsqu'il mourut, sa veuve obtint une pension de 3.000 francs, et son fils en eut une autre de 1.500 francs.

Henri BERTON commença de très bonne heure d'apprendre la musique. A 15 ans, il entrait à l'Opéra comme violoniste. Il étudia la composition d'abord avec REY, chef d'orchestre de l'Opéra, puis avec SACCHINI. En 1786, il faisait entendre ses premiers ouvrages au Concert Spirituel. L'année suivante il donnait son premier opéra à la Comédie Italienne, les *Promesses de mariage*, et bientôt il devenait un des auteurs aimés du public.

En 1795, lorsque le Conservatoire de musique fut définitivement organisé, BERTON y enseigna l'harmonie.

De 1807 à 1809, il fut directeur de la musique à l'Opéra Italien et il eut l'honneur de faire entendre pour la première fois aux Parisiens les *Nozze di Figaro* de MOZART.

De 1809 à 1815, BERTON exerça les fonctions de chef du chant à l'Opéra.

En juin 1815, le nombre des membres de la section de musique à l'Institut ayant été porté de trois à six, BERTON, CATEL et CHERUBINI furent désignés pour occuper les trois nouveaux fauteuils.

Bientôt après, le roi le faisait chevalier de la Légion d'honneur.

Lors de la réorganisation du Conservatoire de musique en 1816, BERTON y fut appelé comme professeur de composition.

Il mourut à Paris le 22 avril 1844.

### CATALOGUE DES ŒUVRES DE BERTON

*Absalon*, oratorio, Concert Spirituel, 1786.
*Jephté*, oratorio, Concert Spirituel.
*David dans le temple*, oratorio, Concert Spirituel.
*Les Bergers de Bethléem*, oratorio, Concert Spirituel.
*La Gloire de Sion*, oratorio, Concert Spirituel.
*Marie de Seymours*, cantate, Concert Spirituel.
*Orphée dans les bois*, cantate, Concert Spirituel.
*Le Premier Navigateur*, opéra en un acte inédit, 1786.
*Les Promesses de mariage*, 2 actes, Comédie-Italienne, juillet 1787.
*L'Amant à l'épreuve*, 2 actes, Comédie-Italienne, 5 décembre 1787.
*Cora*, opéra en 3 actes, répété généralement à l'Académie royale de musique en 1789, et dont la représentation fut empêchée par les troubles révolutionnaires.
*Les Brouilleries*, Comédie-Italienne, 1er mars 1790.
*Les Rigueurs du Cloître*, 2 actes, Comédie-Italienne, 23 août 1790.
*Le Nouveau d'Assas*, 1 acte, Comédie-Italienne, octobre 1790.
*Les Deux Sentinelles*, 1 acte, Théâtre Favart, 27 mars 1791.
*Eugène*, 3 actes, Théâtre Feydeau, 11 mars 1793.
*Le Congrès des Rois*, en collaboration avec 11 autres compositeurs, 3 actes, Théâtre Favart, 26 février 1794.
*Eugène Viala ou le héros de la Durance*, 1 acte, Théâtre Feydeau, 9 octobre 1794.
*Tyrtée* (Legouvé), 2 actes, répété généralement à l'Opéra, mais non joué.
*Ponce de Leon*, 3 actes, Théâtre Favart, mars 1797.
*Le Rendez-vous supposé ou le souper de famille*, 2 actes, Théâtre Favart, 5 août 1798.
*Montano et Stéphanie*, 3 actes, Théâtre Favart, 1799.
*Nouvelle au camp de l'assassinat des ministres français à Rastatt*, scène patriotique, Opéra, 14 juin 1799.
*L'Amour bizarre ou les projets dérangés*, 3 actes, Théâtre Favart, 30 août 1799.
*Le Delire ou les suites d'une erreur*, 1 acte, Théâtre Favart, 6 décembre 1799.
*Les Deux Sous-Lieutenants ou le concert interrompu*, 1 acte, Théâtre Feydeau, 29 mai 1802.
*Aline, reine de Golconde*, 3 actes, Opéra-Comique, 3 septembre 1803.
*La Romance*, 1 acte, Opéra-Comique, 21 janvier 1804.
*Frasibule*, cantate scénique, Hôtel de Ville, 16 décembre 1804.
*Le Vaisseau Amiral ou Forbin et Duteille*, 1 acte, Opéra-Comique, 1er avril 1805.
*Delice et Verdikan*, 1 acte, Opéra-Comique, 8 mai 1805.
*Les Maris garçons*, 1 acte, Opéra-Comique, 15 juillet 1806.
*Le Chant du Retour*, cantate, Opéra-Comique, 28 juillet 1807.
*Le Chevalier de Sénangis*, 3 actes, Opéra-Comique, 23 juillet 1808.

*Numa chez Mme de Serigne*, 1 acte, Opéra-Comique, 26 septembre 1808.
*Françoise de Foix*, 3 actes, Opéra-Comique, 28 janvier 1809.
*Le Charme de la Voix*, 1 acte, Opéra-Comique, 24 janvier 1811.
*La Victime des Arts ou la fête de famille*, 2 actes, en collaboration avec Nicolo, Isoard et Solié, Opéra-Comique, 28 février 1811.
*L'Enlèvement des Sabines*, ballet en 3 actes, Opéra, 25 juin 1811.
*L'Enfant prodigue*, ballet en 3 actes, 28 avril 1812.
*Valentin ou le paysan romanesque*, 3 actes, Opéra-Comique, 13 septembre 1813.
*L'Oriflamme*, 1 acte, en collaboration avec Méhul, Paer et Kreutzer, Opéra, 1er février 1814.
*L'Heureux Retour*, ballet en 1 acte, en collaboration avec Persuis et Kreutzer, Opéra, 25 juillet 1815.
*Les Dieux Rivaux ou la fête de Cythère*, 1 acte, en collaboration avec Spontini, Persuis et Kreutzer, Opéra, 21 juin 1816.
*Feodor ou le batelier du Don*, 1 acte, Opéra-Comique, 15 octobre 1816.
*Roger de Sicile ou le roi troubadour*, 3 actes, Opéra, 4 mars 1817.
*Corisandre ou la rose magique*, 3 actes, Opéra-Comique, 29 juillet 1820.
*Blanche de Provence ou la cour des Fées*, 1 acte, en collaboration avec Boïeldieu, Cherubini, Kreutzer et Paer, Opéra, 3 mai 1821.
*Virginie ou les Décemvirs*, 3 actes, Opéra, 11 juin 1823.
*Les Deux Mousquetaires ou la robe de chambre*, 1 acte, Opéra-Comique, 22 décembre 1824.
*La Mère et la Fille*, 3 actes, non représenté.
*Pharamond*, 3 actes, en collaboration avec Boïeldieu et Kreutzer, Opéra, 10 juin 1825.
*Les Créoles*, 3 actes, Opéra-Comique, 14 octobre 1827.
*Les Petits Appartements*, 1 acte, Opéra-Comique, 9 juillet 1827.
*La Marquise de Brinvilliers*, 3 actes, en collaboration avec 3 autres compositeurs, Opéra-Comique, 31 octobre 1831.
*Cantiques de Saint-Sulpice*, accompagnement à 3 voix, Paris, Babeuf, in-8°.
*Recueil de 9 canons à 3 et 4 voix*, Paris, Dutian.
*14 Canons*, dédiés à la Société de la Goguette.
*Romances, duos, trios*, etc.
*Les Sérénades de Paris ou les Petits Concerts de Société en trio*, Paris, de la Chevardière.
*Traité d'harmonie*, suivi d'un *Dictionnaires des accords*, 4 vol. in-4°, Paris, 1815.
*De la Musique mécanique et de la Musique philosophique*, in-8°, Paris, 1826.
*Réponses à quelques propositions erronées*, avancées dans le Journal du miroir par M. le Grand, juge des réputations littéraires et musicales, in-8°, Paris.
*De la Musique mécanique et de la Musique philosophique*, Paris, 1822, 24 pages, in-8°.
*Epître à un célèbre compositeur français* (Boïeldieu), précédée de quelques observations sur la musique mécanique et sur la musique philosophique, Paris, 1829, 48 pages, in-8°.
*Articles sur la Musique*, dans l'Encyclopédie publiée par Courtin.

**Bibliographie.**

Raoul Rochette. — *Notice historique sur la Vie et les Ouvrages de M. Berton*, Paris, Didot, 1846.
Henri Blanchard. — *Biographie des compositeurs*, Paris, 1839, in-8°.
Fétis. — *Biographie universelle des Musiciens.*
A. Pougin. — *Supplément à la Biographie de Fétis.*
A. Pougin. — *L'Opéra-Comique pendant la Révolution*, Paris, 1891.

## Boïeldieu.

François-Adrien Boïeldieu est né le 15 décembre 1775 à Rouen. Ses parents étaient de bons bourgeois aisés. De bonne heure, le petit Boïeldieu entra, comme enfant de chœur, à la maîtrise de la cathédrale, et c'est là qu'il apprit la musique sous la direction du féroce M. Baoche, maître de chapelle, qui l'accablait de coups. Une représentation de *Barbe-Bleue* de Sedaine et Grétry au Théâtre des Arts l'enthousiasma et lui découvrit peut-être sa véritable vocation. Le 2 novembre 1793, il faisait représenter à Rouen un opéra-comique en 2 actes, *la Fille coupable*, dont le livret était de son père. Ce fut un succès; et deux ans plus tard, *Rosalie et Mirza*, pièce en trois actes (28 oct. 1795), due encore à la collaboration du père et du fils, obtint de nouveau les applaudissements des Rouennais.

Mais Boïeldieu veut connaître Paris. Il a vingt ans. Il se sauve de la maison paternelle en grand mystère. Il est rattrapé par un vieux serviteur de la famille, Delys, qu'on a lancé à sa poursuite, non pour le ramener à Rouen, mais pour lui donner une lettre de recommandation auprès de Mollien, le grand financier.

Voici Boïeldieu qui fréquente les salons parisiens, qui y chante ses romances, et partout où il passe il plaît. Pour gagner sa vie, il accorde les pianos chez Erard, mais il y donne aussi des concerts.

Le 5 septembre 1791, il fait ses débuts à la salle Feydeau avec un petit acte, *La Dot de Suzette*, très favorablement accueilli. *La Famille suisse* (février 1797) et *Zoraïme et Zulnare* (1798) répandent davantage son nom dans le public. Mais voici que sa réputation s'établit définitivement avec *le Calife de Bagdad* (16 déc. 1800), dont sept cents représentations consécutives n'épuiseront pas le succès vraiment extraordinaire.

Boïeldieu fait alors la connaissance de Cherubini, qui lui donne quelques conseils, dont il avait grand besoin, car il ne savait pas grand'chose de son métier de compositeur, et c'est d'instinct qu'il composait.

Le Conservatoire venait d'être fondé : Boïeldieu y entra comme professeur à l'âge où d'autres sont élèves. Il donne des leçons, quand il devrait encore en recevoir. N'importe! Il entraîne ses élèves par son exemple, et s'il ne leur apprend pas grand'chose, il a la modestie de reconnaître son ignorance.

*Ma Tante Aurore* (13 janvier 1803), abrégée de trois actes en deux, devient une des pièces favorites du public.

D'une liaison fort romanesque avec une dame du monde, Boïeldieu a une fille, qu'il reconnaît, et qui aura toute l'amabilité, tout le charme de son père.

Mais Boïeldieu fait la sottise de se laisser conduire au mariage par une danseuse de l'Opéra, Mlle Clotilde Malfleuroy. La vie n'est pas tenable avec elle. Il la fuit, il se sauve à l'autre bout de l'Europe. Marié le 19 mars 1802, Boïeldieu arrive à Saint-Pétersbourg en avril 1803.

Il restera huit années auprès du tsar, dont il devint le maître de chapelle, à la condition de lui fournir trois opéras chaque année.

Inutile d'observer que Boïeldieu passa à côté de la musique populaire russe sans même la remarquer. Pour un Français d'alors, ces Barbares valaient-ils la peine d'être écoutés?

*Les Voitures versées* furent le meilleur ouvrage écrit par Boïeldieu en Russie.

En 1811, Boïeldieu revient à Paris. En son absence, Nicolo a pris la première place. Ses *Rendez-vous bourgeois* (1807) ont fait courir toute la ville.

Boïeldieu débute par un coup de maître, *Jean de Paris* (4 avril 1812). Le « style troubadour » en plaît infiniment. Puis c'est *le Nouveau Seigneur du village* (20 juin 1863), où le célèbre baryton Martin trouve une de ses plus belles créations.

Cependant Nicolo donnait en 1814 son chef-d'œuvre : *Joconde ou les Coureurs d'aventures.*

Boïeldieu répond par sa *Fête du village voisin* (18 juin 1816), avec la délicieuse romance de Rémy : « Simple, innocente et joliette. »

La rivalité des deux compositeurs est près de finir. La mort de Méhul laisse un siège vacant à l'Institut. Nicolo et Boïeldieu se disputent la place. C'est Boïeldieu qui l'obtient. Quelques mois après, Nicolo en meurt de dépit.

*Le Petit Chaperon rouge* (30 juin 1818) ajoute encore à la renommée d'un auteur toujours heureux.

Mais voici un nouveau venu qui pourra détourner sur lui l'affection du public. *Le Barbier de Séville* de Rossini est représenté à Paris en 1819, et, après quelques hésitations du public, le succès prend peu à peu les proportions d'un triomphe éclatant. Boïeldieu n'en a point ombrage. Il est des premiers à vanter les mérites de cette musique italienne si facile, si coulante, si lumineuse. Lui-même, qu'a-t-il à envier aux autres? Il va bientôt écrire pour l'Opéra-Comique un des ouvrages qui retiendront le plus longtemps et de la façon la plus continue la faveur du public; *la Dame blanche* (10 décembre 1825).

Boïeldieu est presque devenu un grand homme. La duchesse de Berry se l'est attaché comme compositeur ordinaire. Le roi lui fait une pension de 1.200 francs. Il jouit de sa gloire très simplement, et sans s'exagérer les mérites qui la lui ont value.

Le 22 janvier 1827, Boieldieu, enfin veuf, se remarie avec la sœur de la chanteuse Philis, elle-même veuve, née Jenny Desoyres. Il vieillit déjà et se fatigue. Souvent il se repose à sa maison de campagne de Villeneuve-Saint-Georges.

La Révolution de 1830 met Boïeldieu dans l'embarras. Sa santé ne lui permet plus de faire sa classe au Conservatoire. Sa pension sur la cassette du roi lui fait défaut. Il n'a pas d'économies. Heureusement, bientôt un ministre généreux lui accorde une nouvelle pension de trois mille francs.

Boïeldieu est maintenant très malade. Il souffre d'une phtisie laryngée. Ce musicien, qui ne pouvait composer qu'en chantant, ne compose plus. Il peint, il dessine. Il voyage, il cherche le soleil. Il s'établit enfin dans une maison de campagne près des ruines de l'abbaye de Jarcy, au voisinage de la forêt de Senart, et c'est là qu'il meurt le 8 octobre 1834, après un dernier essai interrompu de voyage dans le Midi.

Quoiqu'il n'eût fait que des études techniques insignifiantes, la facture des œuvres de Boïeldieu est assez soignée. Il est le plus remarquable représentant de l'opéra-comique français de 1800 à 1830. Il a des inspirations charmantes de fraîcheur et de naïveté, d'un contour mélodique très pur, qui rappellent parfois Mozart, sans sa profondeur, sans son intimité, mais avec quelque chose de son esprit et de sa légèreté. A cet égard, certaines pages de *Ma Tante Aurore* et du *Nouveau Seigneur* sont plus significatives que la trop célèbre *Dame blanche*.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE BOÏELDIEU

1793. *La Fille coupable*, 2 actes.
1795. *Rosalie et Mirza*, 3 actes.
1797. *La Famille suisse*, 1 acte.
*L'heureuse nouvelle*, 1 acte.
*Le Pari*, 1 acte.
1798. *Zoroïme et Zulmire*, 3 actes.
*La dot de Suzette*, 1 acte.
1799. *Les méprises espagnoles*, 1 acte.
*Emma ou la Prisonnière*, 1 acte.
1800. *Beniowski*, 3 actes.
*Le Calife de Bagdad*, 1 acte.
1803. *Ma tante Aurore*, 3 actes, puis 2.
*Le Baiser et la Quittance*, 3 actes.
1804. *Aline, reine de Golconde*, 3 actes.
*Amour et Mystère*, 1 acte.
*Abderkhan*, 1 acte.
*Un tour de soubrette*, 1 acte.
1805. *La jeune femme colère*, 1 acte.
1806. *Telemaque*, 3 actes.
1808. *Les voitures versées*, 2 actes.
*La dame invisible*, 1 acte.
1810. *Rien de trop*, 1 acte.
1812. *Jean de Paris*, 2 actes.
1813. *Le nouveau seigneur du village*, 1 acte.
1814. *Bayard à Mézières*, 1 acte.
*Le Béarnais*, 1 acte.
*Angéla*, 1 acte.
1816. *La Fête du village voisin*, 3 actes.
*Charles de France*, 2 actes.
1818. *Le petit chaperon rouge*, 3 actes.
1821. *Blanche de Provence*, 1 acte.
1823. *La France et l'Espagne*, intermède.
1824. *Les Trois gaures*, à propos pour le théâtre de l'Odéon.
1825. *Pharamond*, 3 actes.
*La Dame blanche*, 3 actes.
1829. *Les deux nuits*, 3 actes.
1831. *La marquise de Brinvilliers*, 3 actes.
*Romances*, 15 recueils.
*Trois Sonates* pour le forte-piano, dédiées à Rode.
*Grande Sonate* pour le forte-piano en *sol* mineur.
*Duos* pour la harpe et le forte-piano.
*Trio* pour forte-piano avec accompagnement de violon et de violoncelle.
*Six Valses* pour le forte-piano.
*Air avec neuf variations*, pour piano et harpe.
*Air anglais* varié pour le piano.

Bibliographie.

Aigoin (Louis). — *Boïeldieu à la fin de sa vie*, brochure, Paris, 1902.
Augé de Lassus. — *Boïeldieu*, 1 vol. de la collection des *Musiciens Célèbres*, Paris, Laurens.
*Boïeldieu aux Champs-Elysées et son apothéose*, tableau en un acte mêlé de chants, Rouen, 1834, in-8°, de 32 pages.
*Boïeldieu et les honneurs rendus à ce célèbre compositeur*, Rouen, P. Baudry, 1836, in-8° de 20 pages.
Duval (Em.). — *Boïeldieu*, notes et fragments inédits, Genève, 1883.
Héquet (G.). — *A. Boïeldieu, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1864, grand in-8° de 115 pages.
Lambert (G.). — *Discours pour la translation du cœur de Boïeldieu à Rouen le 13 novembre 1834*, Paris, 1846, in-8° de 128 pages.
Poggin (Arthur). — *Boïeldieu, sa vie et ses œuvres*, 1 vol. in-8°. 1875.
*Précis du procès de la sérénade* donnée le 15 octobre 1829 à M. Boïeldieu, Rouen, 1829, in-8° de 16 pages.
*Procès-Verbal de la cérémonie funèbre en l'honneur de Boïeldieu*, Rouen, 1835, grand in-8° de 39 pages.
Refeuveille. — *Boïeldieu, sa vie et ses œuvres*, Rouen, 1854, in-8° de 43 pages.

## *Carafa.*

Michel-Henri-François-Vincent-Aloys-Paul Carafa de Colobrano, compositeur d'origine italienne, naturalisé Français, est né à Naples le 17 novembre 1787.

Il était le second fils du prince de Colobrano, duc d'Alvito, lui-même compositeur assez distingué.

Il commença l'étude de la musique à 8 ans au couvent de Monte Oliveto, et il y réussit tellement bien qu'il se risqua, jeune encore, à composer, mais en simple amateur, sa naissance le destinant au métier des armes.

Il était officier dans l'armée napolitaine lorsqu'il fut fait prisonnier par les Français au combat de Campo-Tenese, en 1806. Il plut à Murat, qui se l'attacha comme écuyer particulier. Il fit ensuite l'expédition de Sicile comme lieutenant de hussards du nouveau roi; puis il l'accompagna comme officier d'ordonnance pendant la campagne de Russie, d'où il revint chef d'escadron et chevalier de la Légion d'honneur.

Revenu après 1814 à la vie civile, Carafa, quoique riche, songea à employer autrement qu'en amateur ses dons de musicien. Il avait fait jouer à Naples en 1802 un petit opéra, *il Fantasma;* en 1811, un ouvrage plus important, *il Vascello d'Occidente*. Il se mit à composer des opéras pour les théâtres des grandes villes de l'Italie. Puis il vint se fixer à Paris, où il obtint bientôt une réputation enviée.

En 1837, il fut élu membre de l'Académie des beaux-arts, en remplacement de Lesueur. En 1838, on le nomma directeur de Gymnase de musique militaire, et en 1840 professeur de composition au Conservatoire.

Carafa mourut le 26 juillet 1872.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE CARAFA

OPÉRAS REPRÉSENTÉS EN ITALIE OU A VIENNE

*Il Fantasma*, opera semi-seria, 2 actes, Naples, 1802.
*Il Vascello d'Occidente*, opera seria, 2 actes, Naples, Fondo, 1811.
*La Gelosia corretta, ossia mariti aprite gli occhi*, opera semi-seria, 2 actes, Naples, Fiorentini, 1815.
*Gabriella di Vergi*, opera seria, 3 actes, Naples, Fondo, 3 juillet 1816.
*Ifigenia in Tauride*, opera seria, 2 actes, Naples, San-Carlo, 1817.
*Adele di Lusignano*, opera seria, 2 actes, Milan, Scala, 27 septembre 1817.
*Berenice in Siria*, opera seria, 2 actes, Naples, San-Carlo, 1818.
*Elisabetta in Derbyshire*, opera seria, 2 actes, Venise, 26 décembre 1818.
*Il Sacrifizio d'Epito*, opera seria, 2 actes, Venise, 1819.
*Gli due Figaro ossia il soggetto di una commedia*, opera buffa, 2 actes, Milan, Scala, 6 juin 1820.
*La Capricciosa ed il soldato, ossia un momento di lezione*, opera semi-seria, 2 actes, Rome, 1823.
*Enfemio di Messina*, opera seria, 2 actes, Rome, 1823.
*Abufar ossia la famiglia arabe*, opera seria, 2 actes, Vienne, Théâtre Italien, 1823.
*Il Sonnambulo*, opera semi-seria, 2 actes, Milan, Scala, 13 novembre 1824.
*Aristodemo.*
*Gl'Italici e gl'Indiani.*

OPÉRAS ET BALLETS REPRÉSENTÉS EN FRANCE

*Jeanne d'Arc*, 3 actes, Opéra-Comique, 10 mars 1821.
*Le Solitaire*, 3 actes, Opéra-Comique, 17 août 1822.
*Le Valet de chambre*, 1 acte, Opéra-Comique, 16 septembre 1823.
*L'Auberge supposée*, 3 actes, Opéra-Comique, 26 avril 1824.
*La Belle au bois dormant*, 3 actes, Opéra, 2 mars 1825.
*Sangarido*, 1 acte, Opéra-Comique, 19 mai 1827.
*Masaniello ou le pêcheur napolitain*, 4 actes, Opéra-Comique, 27 décembre 1827.
*La Violette*, en collaboration avec Leborne, 3 actes, Opéra-Comique, 7 octobre 1828.
*Jenny*, 3 actes, Opéra-Comique, 26 septembre 1829.
*Le Nozze di Lammermoor*, Théâtre Italien, 12 décembre 1829.
*L'Auberge d'Auray*, en collaboration avec Hérold, Opéra-Comique, 11 mai 1830.
*L'Orgie*, ballet en 3 actes, Opéra, 18 juin 1831.
*Le Livre de l'ermite*, 3 actes, Opéra-Comique, 11 août 1831.
*Nathalie ou la laitiere suisse*, en collaboration avec Gyrowetz, ballet en 2 actes, Opéra, 7 novembre 1832.
*La Prison d'Edimbourg*, 3 actes, Opéra-Comique, 20 juillet 1833.
*Une Journée de la Fronde*, Opéra-Comique, 7 novembre 1833.
*La Grande Duchesse*, 4 actes, Opéra-Comique, 16 novembre 1835.
*Thérèse*, 2 actes, Opéra-Comique, 26 septembre 1838.

AUTRES OUVRAGES

*Il Natale di Giove; Achille e Deidamia*, cantates (œuvres d'extrême jeunesse).
*Tamerlano*, opera seria, 1822, non représenté.
*Sœur Agnès ou la religieuse*, scène lyrique.
*La marquise de Brinvilliers*, 3 actes, en collaboration avec Auber, Batton, Berton, Blangini, Boieldieu, Cherubini, Hérold, Paer, Opéra-Comique, 31 octobre 1831.
*Les premiers pas*, prologue en 1 acte, pour l'ouverture de l'Opéra National, en collaboration avec Adam, Auber et Halévy, 15 novembre 1847.
*Récitatifs* pour la *Sémiramis* de Rossini, Opéra, 4 juillet 1860.
*Messa di Gloria*, à 4 voix.
*Messa di Requiem.*
*Stabat Mater.*
*Ave verum* pour ténor solo, chœurs et orchestre.
*Solos* pour flûte, clarinette, hautbois, basson, cor avec accompagnement d'orchestre.

**Bibliographie.**

Fétis. — *Biographie universelle des Musiciens.*
Pougin. — *Supplément à la Biographie de Fétis.*
François Bazin. — *Notice sur Carafa*, Paris, Didot, in-4°, 1873.

## *Catel.*

Charles-Simon Catel est né à Laigle, dans le département de l'Orne, le 10 juin 1773. Nous possédons peu de renseignements sur son enfance, et nous ignorons dans quelles circonstances se manifesta son goût pour la musique. Tout ce que nous savons de cette période de sa vie, c'est que, venu très jeune à Paris, il fut remarqué par Sacchini, que séduisit la beauté de sa voix. En 1784, à l'âge de onze ans, il entrait à l'Ecole royale de chant et de déclamation, fondée l'année précédente, sur les sollicitations de l'intendant général Papillon de la Ferté, en vue du recrutement et de la formation d'artistes pour l'Opéra et pour la chapelle du roi. Le jeune Catel y étudia le piano sous la direction de Gobert; Gossec, qui le prit en affection, lui donna des leçons d'harmonie et de composition; vers le milieu de 1787, il était nommé accompagnateur et professeur adjoint à l'Ecole royale de chant.

La Révolution fournit à Catel les occasions de se faire connaître : dès le 16 août 1789, il signait un engagement volontaire dans la garde nationale de Paris, « à la charge de s'habiller à ses frais ». En 1790, il était attaché comme musicien de première classe au corps de musique de la garde nationale que venait d'organiser son ami Sarrette. Dès lors, à côté du lieutenant Gossec, son ancien professeur, il prend part à toutes les manifestations musicales de l'époque. Il écrit des pas redoublés, des marches militaires, généralement adoptés par les demi-brigades pendant les guerres de la Révolution; pour la pompe funèbre de Gouvion, major général de la garde nationale, il compose un *De Profundis* avec chœur et orchestre (11 juin 1792); pour une fête révolutionnaire sur des paroles de M.-J. Chénier, un *Hymne à l'Egalité.*

Vers cette époque, il semble avoir été attaché à l'armée du Rhin, probablement en qualité de chef de musique, et n'être revenu à Paris que le 30 novembre 1792. C'est alors qu'il est nommé professeur de première classe de solfège et d'harmonie dans la musique de la garde nationale, et en même temps accompagnateur à l'Opéra, fonction qui lui rapporte 2.000 livres d'appointements (sans compter plus tard une pension de 1.500 livres qu'il conservera jusqu'au 6 septembre 1803).

Les années qui suivirent sont celles de la production la plus intense de Catel : s'étant rendu compte de l'insuffisance et des inconvénients de l'emploi des instruments à cordes pour des fêtes qui avaient lieu en plein air, il écrit surtout pour les voix ou pour les instruments à vent, comme l'avait déjà fait Gossec dans le *Te Deum* du 14 juillet 1790 (*Ouverture, Hymne sur la reprise de Toulon*, exécutés dans un concert du 20 novembre 1793). En 1794, il multiplie ses compositions, et, sur vingt-quatre œuvres de Catel écrites pendant la période révolutionnaire, dix au moins datent de cette année : *Stances pour la fabrication des canons, poudres et salpêtres; Marche, Pas de manœuvre, Marche pour instruments à vent; Hymne à la Victoire sur la bataille de Fleurus; la Bataille de Fleurus; Marche, Symphonie militaire; Marche, Ouverture pour instruments à vent.* Il collabore activement aux répétitions qui précèdent la fête de l'Etre suprême, et figure parmi les signataires de la lettre collective, adressée par certains musiciens au Comité de Salut public, pour annoncer leur

intention d'aller dans les sections apprendre au peuple à chanter. CATEL est désigné pour faire répéter les hymnes révolutionnaires à la section Marat. En juillet 1794, il prend comme compositeur une part importante à l'organisation de concerts du peuple dans le jardin des Tuileries. Les années qui suivent sont marquées par l'apparition d'un certain nombre d'œuvres nouvelles (*Symphonie, Stances pour l'anniversaire du 9 thermidor, Hymne du 10 août, Chant du banquet républicain, Chant pour l'anniversaire de la fête de la République, Hymne à la souveraineté du peuple*). Aussi, lorsque, le 22 septembre 1796, la Convention remerciait officiellement les « poètes et les compositeurs qui avaient contribué à l'ornement des fêtes nationales », CATEL était nommé en troisième place, immédiatement après GOSSEC et MÉHUL. Sans doute, dans toutes ces compositions pour les fêtes révolutionnaires, CATEL n'invente aucune forme nouvelle et reste le disciple fidèle de GOSSEC; cependant, avec un certain goût pour l'écriture polyphonique, il semble avoir compris ce qu'exigeaient les circonstances très spéciales dans lesquelles ces œuvres étaient exécutées.

Fournisseur presque attitré des fêtes révolutionnaires, CATEL joua aussi un rôle important dans l'organisation du Conservatoire de musique, où il avait été nommé professeur d'harmonie dès l'ouverture de l'école. En face de la variété des méthodes employées, en face de l'incohérence qui en résultait, les professeurs avaient bientôt senti la nécessité d'une unité dans l'enseignement. Une commission avait été créée en 1799 pour la rédaction des principes élémentaires de musique; CATEL joua dans cette commission un rôle important. Ce fut lui encore qui parvint à mettre d'accord les membres de la commission chargée d'unifier l'enseignement de l'harmonie; son projet fut adopté et devint, en 1802, le *Traité d'harmonie*, que louait CHERUBINI et qui, pendant 20 ans, resta classique au Conservatoire.

Son succès au Conservatoire fut peut-être une des causes de ses échecs au théâtre. La lutte était vive, en effet, entre partisans et adversaires de la nouvelle école, et lorsque, le 4 mai 1802, CATEL donna à l'Opéra sa *Sémiramis*, il eut contre lui tous les détracteurs de son système d'harmonie; la pièce n'eut que vingt-quatre représentations. La musique de CATEL était considérée comme une « musique savante », épithète qui était de nature à la rendre suspecte au public. Aussi, ne connut-il jamais le succès au théâtre, ni dans *les Artistes par occasion*, ni dans *l'Auberge de Bagnères*, ni dans *les Aubergistes de qualité*. Cependant, son ballet héroïque *Alexandre chez Apelle* offrait une nouveauté, l'emploi pour la première fois à l'Opéra du cor anglais; *les Bayadères*, un opéra représenté le 8 août 1810, réussit un peu mieux et fut joué cent quarante fois jusqu'en 1828.

Comme sous la Révolution, CATEL conserva sous l'empire son rôle de musicien officiel; le 17 mai 1807, il faisait exécuter un *Chant triomphal à l'occasion du dépôt de l'épée de Frédéric le Grand aux Invalides*; en 1813, il écrivait, pour une réception de Marie-Louise à la préfecture de Caen, une *Cantate* dans laquelle il introduisait des chœurs en patois du pays (24 août). Le 12 février 1814, en collaboration avec BOÏELDIEU et CHERUBINI, il composait une œuvre de circonstance, *Bayard à Mézières*. Son *Auberge de Bagnères* avait obtenu une mention très honorable à l'un des concours décennaux institués par Napoléon (17 juin 1812).

Mais CATEL avait joué sous la Révolution un rôle trop important; il avait trop manifesté ses sentiments bonapartistes sous l'Empire, reprenant même du service comme lieutenant du corps de musique au moment du rétablissement de la garde nationale pendant les Cent Jours, pour être épargné par la Restauration. Le 22 mars 1816, mis en réforme, il était contraint d'abandonner le poste de professeur d'harmonie et d'inspecteur suppléant au Conservatoire, qu'il occupait depuis le 26 décembre 1810. Dès lors, CATEL vit dans une demi-retraite, refusant tous les emplois qu'on lui offre. Trois fois encore, il tente le succès au théâtre : *Wallace ou le Ménestrel écossais*, représenté à l'Opéra le 4 décembre 1817, est peut-être, par le sentiment dramatique et le coloris musical, la meilleure de ses œuvres. *Zirphile et Fleur de myrte*, dont la première eut lieu à l'Opéra le 29 juin 1818, n'eut que douze représentations; *l'Officier enlevé* ne fut pas mieux accueilli à l'Opéra-Comique le 4 mai 1819. Découragé par ces échecs, CATEL se condamna au silence et se livra à la culture des roses dans son jardin du faubourg Saint-Denis et dans sa maison de campagne de la Varenne-Saint-Hilaire.

Deux événements, cependant, étaient venus consoler dans sa retraite celui qui, sous la Révolution, avait mené une vie si active. A la mort de MONSIGNY, CATEL avait été nommé membre de l'Institut; il fallut douze tours de scrutin pour décider entre les trois candidats NICOLO, BOÏELDIEU et CATEL, et ce n'est qu'à une voix de majorité que celui-ci fut nommé. D'autre part, le 17 mai 1825, l'amitié de BOÏELDIEU lui fit obtenir la croix de la Légion d'honneur qu'il n'avait jamais voulu solliciter.

Il mourut, 17, rue du Faubourg-Poissonnière, le 29 novembre 1830, s'étant acquitté jusqu'à son dernier jour de ses fonctions de rapporteur à l'Académie des beaux-arts.

### CATALOGUE DES ŒUVRES DE CATEL

#### 1. PIÈCES A L'USAGE DES FÊTES NATIONALES

1791. *Deuxième Marche militaire.*
1792. 11 juin. *De Profundis.*
19 juin. *Hymne à l'Égalité*, paroles de M.-J. Chénier.
1793. 20 novembre. *Ode patriotique.*
20 novembre. *Ouverture* pour instruments à vent.
1794. *Stances pour la fabrication des canons, poudres et salpêtres.*
*Marche* pour instruments à vent.
*Pas de manœuvre* pour instruments à vent.
*Marche* pour instruments à vent.
*Hymne à la Victoire sur la bataille de Fleurus.*
*Marche militaire.*
*Hymne à l'Être Suprême.*
*Symphonie militaire.*
*Marche* pour instruments à vent.
*Ouverture* pour instruments à vent.
*Ode au vaisseau le Vengeur.*
1795. *Symphonie* pour instruments à vent.
*Stances pour l'anniversaire du 9 Thermidor.*
*Hymne du 10 août.*
1796. *Chant du banquet républicain.*
*Chant pour l'anniversaire de la fête de la République.*
*Chants pour le Recueil des chants civiques.*
1799. *Hymne à la Souveraineté du peuple.*
1807. 17 mai. *Chant triomphal.*
1813. 24 août. *Cantate pour la réception de l'impératrice à Caen.*

#### 2. MUSIQUE DE CHAMBRE

1796. *Trois Quatuors* pour flûte, clarinette, cor et basson.
1797. *Six Quintettes*, pour 2 violons, 2 altos et basse, op. 1 et 2.
1797. *Six Sonates* faciles pour piano.

#### 3. ŒUVRES DRAMATIQUES

1802. 4 mai. *Sémiramis*, Opéra, livret de Desriaux.
1807. 22 janvier. *Les Artistes par occasion*, Opéra-Comique, livret de Duval.

22 février. *L'Auberge de Bagnères*, Opéra-Comique, livret de Jalabert.
1808. 20 décembre. *Alexandre chez Apelle*, ballet héroïque de Pierre Gardel.
1810. 8 août. *Les Bayadères*, Opéra, livret de Jouy.
1812. 17 juin. *Les Aubergistes de qualité*, Opéra-Comique, livret de Jouy.
1811. 12 février. *Bayard à Mézières* (en collaboration avec Boïeldieu, Cherubini et Nicolo).
3 novembre. *Premier en date*, Opéra-Comique.
1817. *Walluce ou le ménestrel écossais*, Opéra-Comique, livret de Saint-Marcellin.
1818. 29 juin. *Zirphile et fleur de myrte*, Opéra, livret de Jouy et Noël Lefebvre.
4 mai. *L'Officier enlevé*, Opéra-Comique.

4. OUVRAGES THÉORIQUES

*Solfèges du Conservatoire*, 2e édition, 1815, avec une exposition méthodique des principes de la musique.
*Traité d'harmonie*, 1802.

Bibliographie.

Carlez (J.). — *Catel*, Delesques, 1894.
Choron et Favolle. — *Dictionnaire historique des musiciens.*
Escudier. — *Les Musiciens du temps de l'empire.*
Fétis. — *Biographie universelle des musiciens.*
Grove. — *Dictionary of music and musicians*, London, 1910.
Helloupin (Frédéric) et Joseph Picard. — *Un Musicien oublié, Catel*, Paris, Fischbacher, 1910.
*Moniteur universel*, an X.
Pierre (Constant). — *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris, 1900.
— *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution.*
Soubies (A.). — *Les Membres de l'Académie des beaux-arts*, Paris, 2e série.
Tiersot (J.). — *Les Fêtes de la Révolution*, Paris, Hachette.

## *Gustave Charpentier.*

Gustave Charpentier est né à Dieuze, en Lorraine, le 25 juin 1860. Après la guerre de 1870, ses parents quittèrent leur pays, qui avait été annexé à l'Allemagne, et se fixèrent à Tourcoing. Leur fils fit ses premières études dans les écoles de la ville, et se fit remarquer, pour ses belles aptitudes musicales, aux classes de violon, de clarinette et de solfège. A quinze ans, il entrait comme employé dans une filature, où il devait rester jusqu'en 1879. Pendant ses heures de loisir, il enseignait le violon à son patron, et organisait avec lui une société symphonique. Ce ne fut qu'à dix-neuf ans que Gustave Charpentier suivit décidément sa vocation : il se fit admettre au Conservatoire de Lille. Il y obtint un prix de violon et un prix d'harmonie; et alors, la ville de Tourcoing lui accorda une pension annuelle de 1.200 francs pour venir terminer ses études à Paris. En 1881, il entre au Conservatoire dans la classe de Massart; mais après deux concours, n'ayant obtenu aucune récompense, il abandonne le violon et passe dans la classe d'harmonie d'Hector Pessard. Au bout de deux années, il figure au palmarès avec un second accessit. Enfin en 1885, Massenet l'accueille dans sa classe de composition, et en 1887, il remporte le grand prix de Rome avec sa *Didon*, qui fut exécutée aux Concerts Colonne, à Bruxelles et à Tourcoing.

Le séjour de Charpentier à Rome fut la période de beaucoup la plus féconde d'une vie où le travail ne semble pas avoir occupé par la suite une place considérable. Cet artiste, plus que tout autre amoureux de Paris, de son agitation, de ses plaisirs, de ses passions trépidantes, s'ennuyait dans la Ville éternelle. Ennui salutaire qui détermina chez le jeune musicien une véritable fièvre de composition. De Rome il rapporta les *Impressions d'Italie*, la *Vie du Poète*, et le premier acte de *Louise*, c'est-à-dire presque la moitié et en tout cas la plus belle partie de son œuvre entière.

De retour à Paris, Gustave Charpentier loua une chambre à Montmartre, et toute la vie, toute la nature, toute l'humanité furent désormais enfermées pour lui dans les étroites limites de la « Butte sacrée ». Là, il mène l'existence d'une sorte de rapin mystique, pris sans cesse entre le vertige de l'idéal et les dégoûts de l'orgie. Il se débat contre le doute, l'obsession de l'impuissance, le désespoir. Il se reprend par moments et rêve d'une œuvre de justice sociale à laquelle il se consacrerait et qui le relèverait à ses propres yeux. Il vit réellement *la Vie du Poète*, poète anarchiste et révolutionnaire qui chante la *Ronde des Compagnons*, la *Veillée rouge*, la *Chanson du Chemin*. C'est le poète des rues, des rues du Paris où l'on s'amuse, où l'on fait la fête, où l'on est triste aussi les lendemains d'ivresse, triste et révolté, où de sombres drames, où d'affreuses tragédies succèdent aux joies exubérantes de la fantaisie déchaînée. C'est le poète qui a pitié de toutes les misères et veut les éclairer une heure au moins de l'illusion du plaisir et de l'amour. Il organise des divertissements populaires dont il est le musicien. Le 9 novembre 1896, il entraîne toute une foule après lui, au jardin du Luxembourg, donner une *Sérénade à Watteau*. Le 26 juillet 1898, c'est, sur la place de l'Hôtel de Ville, une manifestation bien plus grandiose qu'il dirige, celle du *Couronnement de la Muse*.

Toute cette activité, un peu désordonnée, ces rêveries vagues et inconsistantes, cette débauche de lyrisme généreux, mais qui cherche en vain son objet, et le goût des libres et courtes aventures du cœur avec tout ce qu'elles contiennent d'amertume et de désolation, et les gamineries, la « blague », les puérils amusements d'une population qui s'étourdit pour oublier ses souffrances et l'enfer d'une vie sacrifiée, tout cela se résume dans un roman musical, *Louise*, dont la première représentation eut lieu à l'Opéra-Comique le 3 février 1900, quelques semaines avant l'ouverture de l'Exposition universelle, et dont l'immédiat et prodigieux succès en France et à l'étranger s'explique en grande partie par l'attrait qu'exerce sur le monde entier Paris, ville des plaisirs, et, dans Paris, Montmartre.

En même temps (1900), Gustave Charpentier fondait l'*Œuvre de Mimi Pinson*, qui avait primitivement pour but d'offrir des places de théâtre aux ouvrières parisiennes. En 1902, il complétait cette première institution par la création de cours populaires et gratuits de musique et de danse. Et il espérait que le *Conservatoire populaire de Mimi Pinson* fournirait un jour ses éléments à un véritable *Théâtre du peuple*.

La *Vie du Poète*, remaniée, parut au théâtre en 1913 sous le titre de *Julien*, drame lyrique en cinq actes.

Gustave Charpentier est chevalier de la Légion d'honneur; il a été nommé membre de l'Institut en 1912.

CATALOGUE DES ŒUVRES
DE GUSTAVE CHARPENTIER

PIANO ET CHANT

*Poèmes chantés*, Paris, Heugel, 1894.
*Les Fleurs du Mal* (Ch. Baudelaire), Paris, Heugel, 1895.

VOIX ET ORCHESTRE

*Poèmes chantés*, Paris, Heugel, 1894.
*Impressions fausses* (Paul Verlaine), Paris, Heugel, 1895.
*Sérénade à Watteau* (Paul Verlaine), Paris, Heugel, 1896.

*Chant d'apothéose*, mêlé de danses à la mode antique (Saint-Georges de Bouhélier); 1902, non publié.

MUSIQUE SYMPHONIQUE

*Impressions d'Italie*, suite d'orchestre, Paris, Hengel, 1892.
*Deuxième Suite d'orchestre* (1894-1897). Manuscrit brûlé dans un incendie.

MUSIQUE DRAMATIQUE

*Didon* (Augé de Lassus), cantate du prix de Rome, 1887, Paris, Heugel.
*La Vie du Poète*, symphonie-drame en 3 actes et 4 tableaux (1889-1891), Paris, Choudens.
*Louise*, roman musical en 4 actes et 7 tableaux, Opéra-Comique, 3 février 1900, Paris, Heugel.
*Julien*, drame lyrique en 5 actes, Opéra-Comique, 1913, Paris, Max Eschig.

Bibliographie.

Alfred Bruneau. — *Musiques d'hier et de demain*, Paris, 1900.
— *La Musique française*, Paris, 1901.
Él. Destranges. — *Consonances et Dissonances*, Paris, 1906.
Arthur Hervey. — *French Music in the Nineteenth Century*, London, 1903.
Hugues Imbert. — *Médaillons contemporains*, Paris, 1902.
Octave Séré. — *Musiciens français d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1911.
Léon Abric. — *Gustave Charpentier*, dans la Revue Illustrée du 15 mars 1900.
C. Bellaigue. — *Louise*. Revue des Deux Mondes du 1er mars 1900.
P. de Bréville. — *Le Couronnement de la Muse*. Mercure de France de septembre 1898.
— *Louise*. Mercure de France de mars 1900 et mars 1901.
J. Combarieu. — *A propos de la Centième de Louise*. Revue Musicale de janvier 1901.
— *A propos du Couronnement de la Muse*. Revue Musicale du 1er octobre 1906.
V. Debay. — *Avant la « Première » de Louise*. Courrier Musical du 27 janvier 1900.
Louis Doyen. — *Louise*. Grande Revue, 1er mai 1900.
Paul Dukas. — *A propos du Couronnement de la Muse*. Revue Hebdomadaire, août 1898.
— *Louise*. La Chronique des Arts, 17 février 1900, et Revue Hebdomadaire de mars 1900.
Eloiterdiadis. — *Gustave Charpentier en Allemagne*. Comœdia du 25 janvier 1910.
Hugues Imbert. — *La Vie du Poète*. Guide Musical du 26 juin et du 3 juillet 1892.
Adolphe Jullien. — *Louise*. Le Théâtre d'avril 1900.
M. Kufferath. — *Louise*. Guide Musical du 19 février 1901.
Pierre Lalo. — *Louise*. Le Temps du 13 février 1900.
— *Une Enquête sur la musique*. Le Temps du 30 octobre 1900.
Louis Laloy. — *Le Drame musical moderne, Les Véristes Français : Gustave Charpentier*. Mercure musical du 1er juillet 1905.
Tristan Leclère. — *Les Musiciens de Verlaine*. Revue Bleue du 14 novembre 1903.
Romain Rolland. — *Louise*. Rivista Musicale Italiana, vol. VII, 1900.
Ernest Reyer. — *La Vie du Poète*. Journal des Débats du 26 juin 1892.
Saint-Georges de Bouhélier. — *Les Nouveaux Maîtres*. Le Figaro du 19 septembre 1902.

## *Cherubini.*

Marie-Louis-Charles-Zénobi-Salvador Cherubini naquit à Florence le 14 septembre 1760. Telle est du moins la date indiquée par son acte de baptême, et c'est par une erreur assez étrange que Cherubini donna toujours le 8 septembre comme date de sa naissance. Il était le dixième enfant d'une famille qui en compta douze. Ses parents étaient de condition très modeste; cependant, son père, musicien à l'orchestre de la Pergola, était propriétaire de la maison qu'il habitait Via Fiesolana, n° 6886, aujourd'hui n° 22.

L'enfance du jeune Salvador fut studieuse; dès l'âge de six ans, il était déjà l'élève de son père, qui l'initiait, trois ans plus tard, aux éléments du contrepoint. A dix ans, il passait sous la direction de Barthélemy et d'Alexandre Felici, qui lui enseignaient l'harmonie et l'accompagnement; Bizarri, Castrucci furent ses professeurs de composition et de chant. Ses progrès furent si rapides qu'à treize ans, il écrivait une *Messe* à quatre voix avec accompagnement d'orchestre, exécutée à Florence. Cette première œuvre se vit bientôt suivie de beaucoup d'autres, surtout dans le genre de la musique religieuse; deux *Messes*, deux *Dixit*, des *Lamentations de Jérémie*, un *Miserere*, un *Te Deum*, enfin un *Intermède*, représenté sur un théâtre de société.

En 1778, une pension du grand duc de Toscane permit au jeune Cherubini d'aller à Bologne prendre des leçons de Sarti, qui passait alors pour le premier musicien de l'Italie. Sous sa direction, il apprit à admirer Palestrina et ne composa guère à cette époque que des antiennes; en même temps, il s'initiait à toutes les connaissances nécessaires à un compositeur de théâtre; il semble même que, pour le former par la pratique, Sarti lui ait souvent confié le soin d'écrire les seconds rôles de ses opéras. Après quelques années d'études, d'abord à Bologne, puis à Milan, où il avait suivi son maître, Cherubini se crut de taille à affronter la scène, et le succès justifia ses espérances. C'est l'époque de ses opéras italiens destinés aux diverses scènes de la péninsule : *Il Quinto Fabio* à Florence, et, dans l'espace de quelques années, *Adriano in Siria* à Livourne; *Messenzio* et *Armida* (le sujet même qu'avait traité Gluck) à Florence; en 1783 à Rome, une nouvelle version de *Quinto Fabio*, à Venise un opéra bouffe, *l'Epoux de trois femmes, le mari d'aucune;* en 1784, à Mantoue, *Alessandro nell'Indie*, à Florence *Idalide*. Entre temps, il écrit dix *Nocturnes*, à deux voix, quatre *Melodies*, pour une voix; deux *Airs* et deux *Duos* d'opéras. Déjà la réputation de Cherubini est solidement établie; les Vénitiens l'appellent « il Cherubino », moins pour rappeler son nom que pour célébrer le charme et la grâce de ses mélodies. Les Jésuites de Florence, désireux d'attirer la foule dans leur église, lui demandent un oratorio, construit sur les thèmes les plus fameux de ses opéras.

En 1784, Cherubini est appelé à Londres, où son nom était déjà fameux; et pendant son séjour en Angleterre, il compose deux opéras, la *Finta principessa* en 1785 et *Giulio Sabino* en 1786. La même année, il part pour Paris où l'attire son ami Viotti; tous deux s'installent 20, rue Notre-Dame-des-Victoires. Sauf un court séjour à Florence en 1788, Cherubini ne retournera plus en Italie; il ne reverra plus sa famille italienne et passera en France, presque sans interruption, cinquante-six ans.

Dès les premiers temps de son séjour, il cherche à se familiariser avec la langue française, qu'il n'arrivera jamais à prononcer correctement; pour s'assimiler la prosodie française, il met en musique les 18 *Romances* du roman d'*Estelle*[1]. Cependant, avec une habileté toute italienne, il cultive toutes les relations susceptibles de l'aider; il fait la connaissance de Marmontel; il se fait présenter à Versailles à Marie-Antoinette. Et lorsque Léonard, le coiffeur de la reine, devenu concessionnaire du Théâtre Italien, s'adjoint Viotti, celui-ci charge son ami d'écrire les morceaux à intercaler dans les partitions italiennes; c'est ainsi que des trios et des quatuors, introduits dans *Viaggiatori felici*, dans l'*Italiana in Londra*, dans de nombreuses œuvres, font peu à peu connaître au public français le nom de Cherubini.

1. Chiffre donné par le *Catalogue* des œuvres de Cherubini. M. Hohenemser donne le chiffre de 19 (*Luigi Cherubini, sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1913, p. 84).

Enfin le 2 décembre 1788, il hasarde à l'Opéra *Démophon*, sa première œuvre française tirée d'un poème de Marmontel. L'opéra eut peu de succès; peut-être cet échec découragea-t-il le compositeur, qui n'acheva même pas la partition d'une *Marguerite d'Anjou*. Ce n'est qu'en 1791 qu'il s'essayera de nouveau au théâtre avec *Lodoïska*, représentée à la salle des Tuileries (ancien Théâtre Italien, plus tard salle de la rue Favart), où il donnera successivement *Elisa ou le voyage au mont Saint-Bernard* (1793), *Médée* (1797), *l'Hôtellerie portugaise* (1798), *la Punition* (1799), *les Deux Journées* (1800), auxquels il faut ajouter *la Prisonnière*, en collaboration avec Boïeldieu (1799), et *Epicure*, en collaboration avec Méhul (1800).

Pendant les premières années de la Révolution, la situation matérielle de Cherubini semble avoir été fort précaire : la musique parvenait à peine à le faire vivre; ses œuvres ne se vendaient plus; les leçons et les travaux de copie étaient de plus en plus rares : *Lodoïska* n'avait été donnée qu'une douzaine de fois. D'autre part, l'héritage de son père, mort le 10 septembre 1792, n'avait pas contribué à augmenter ses ressources, puisque, après la vente de la maison de Florence, il avait à peine de quoi assurer une modique pension à l'une de ses sœurs restée vieille fille. L'incertitude de l'avenir obligea même Cherubini à différer un projet de mariage avec la fille de Jean Courette, ancien chanteur haute-contre de la chapelle du roi. Et Cherubini multiplie vainement ses efforts pour améliorer sa situation. Cependant, l'espoir d'être nommé musicien dans la garde nationale le décide à se marier, le 12 avril 1794. Mais la peur de compromettre sa candidature le contraint à prendre de multiples précautions pour la célébration du mariage religieux; c'est de nuit, dans une cave, qu'un prêtre insermenté bénit les nouveaux époux. Enfin, le 20 juin 1794, le citoyen Brielle ayant donné sa démission de musicien, Cherubini était appelé à le remplacer comme triangle dans la garde nationale, et 150 livres lui étaient allouées pour son équipement. On le retrouve chargé, avec Gossec et Méhul, du choix et de la confection des morceaux qui doivent être exécutés; à la fin de 1794, il partage avec Lesueur, Gossec et Méhul le soin de surveiller l'enseignement et de diriger les répétitions générales. Les appointements étaient modestes, mais quelques leçons, des arrangements de musique, des travaux de copie, la composition d'hymnes patriotiques, quelques auditions dans les concerts, assuraient des ressources au jeune ménage, qui, le 27 janvier 1795, s'augmentait par la naissance d'une fille.

Lorsqu'un décret de la Convention eut décidé, le 3 août 1795, la fondation du Conservatoire, Cherubini se multiplie pour seconder Sarrette; le 24 octobre 1795, il fait partie du jury d'admission aux emplois de professeurs. C'est à l'art, non à un parti politique, qu'il se dévoue; mais comme il sent la nécessité de donner des preuves de civisme, il met en musique des vers patriotiques, un *Hymne à la Fraternité* de Desoignes (1794) et un *Hymne du Panthéon* de M.-J. Chénier la même année; un *Chant républicain* de Lebrun en 1795; en 1797 un *Hymne funéraire sur la mort du général Hoche* de M.-J. Chénier et un *Hymne du combat* de Davrigny; en 1798, ce sera une *Ode sur le 18 fructidor* et le *Salpêtre républicain*, en 1799 un *Hymne pour la fête de la jeunesse* de Parny.

Sous le Consulat, qui le maintient dans son poste au Conservatoire, Cherubini, moins préoccupé de paraître bon républicain, manifeste ses sentiments religieux en faisant baptiser sa fille, alors âgée de 6 ans (11 avril 1801), et son fils Salvador, né le 10 novembre 1801. Cependant, l'empire allait être pour le musicien une époque funeste. Ainsi que le prouvent de nombreuses anecdotes, Napoléon avait pour Cherubini une antipathie qu'il manifesta en maintes occasions, et surtout en 1804 lorsque, malgré l'insistance de Méhul, il refusa de comprendre Cherubini dans la première promotion de la Légion d'honneur. D'autre part, deux tentatives nouvelles au théâtre avec l'opéra d'*Anacréon ou l'Amour fugitif* (4 octobre 1803) et le ballet *Achille à Scyros* (1804) avaient abouti à deux échecs. Enfin une maladie nerveuse, dont il souffrait, s'était aggravée encore au moment de la mort de son beau-frère (8 octobre 1803). Aussi, triste, démoralisé, Cherubini demanda un congé et accepta les propositions qu'on lui faisait à Vienne; les artistes du Conservatoire profitèrent de son voyage pour le charger de remettre à Haydn la médaille d'or qu'ils avaient fait frapper en son honneur (26 juin 1805).

A Vienne, Cherubini fait représenter *Lodoïska* (15 février 1806), et compose pour le théâtre de la Porte de Carinthie l'opéra de *Faniska* (25 février 1806). Il espère même un instant gagner la faveur impériale; Napoléon, le sachant à Vienne, le charge d'organiser des concerts au quartier général de Schœnbrünn. Mais c'est en vain que Cherubini dépense tout son zèle. A son retour à Paris, où il est fêté par ses collègues du Conservatoire, en protestation contre la défaveur impériale, il trouve toutes les places occupées, et Paer, dont l'empereur a entendu l'*Achille* à Dresde, le supplante dans la direction de la musique particulière de la cour, tandis que la surintendance de la chapelle impériale était confiée à Paisiello, le musicien favori de Napoléon.

Découragé, Cherubini semble vouloir renoncer à la musique pour se livrer à la botanique et au dessin, pour lequel il avait de rares dispositions, mais à ce moment, un brusque revirement se produit en lui. Une de ses élèves, la comtesse de Caraman, l'ayant emmené dans son château de Chimay, Cherubini, en entendant une messe d'Haydn, se sent pris d'une sorte de remords d'avoir abandonné la musique. Il reprend courage, se remet au travail, écrit une *Messe* à 4 voix qui, exécutée en mars 1809 à l'hôtel de Chimay à Paris, y remporte un succès éclatant. Mais trois nouvelles tentatives au théâtre n'ont pas de meilleurs résultats que les précédentes; *Pygmalion*, *Le Crescendo* (1810), *les Abencérages* (6 avril 1813) sont très froidement accueillis du public. Cependant, le 24 octobre 1814, Cherubini recevait avec Spontini le diplôme fort recherché alors de membre de l'Académie royale de Suède.

Pendant cette période, Cherubini s'était activement occupé d'une tentative assez originale, l'exploitation commerciale de leurs œuvres par les auteurs eux-mêmes. Le 5 août 1802, un groupe de musiciens du Conservatoire avaient fondé un magasin de musique au n° 78 de la rue Richelieu. Cherubini en avait eu seul d'abord la gérance; puis la raison sociale était devenue Cherubini, Méhul et Cie. Chacun des associés, parmi lesquels figuraient Rode, Kreutzer, Nicolo, Boïeldieu, s'engageait à fournir annuellement un ouvrage de théâtre ou cinq pages de musique. Sauf Nicolo, tous faillirent à leur engagement; l'affaire, liquidée le 12 août 1812, fut reprise par Jacques-Joseph Frey.

La Restauration répare l'injustice de l'empire à l'endroit de CHERUBINI. Dès le 13 décembre 1814, avant les Cent jours, CHERUBINI est fait chevalier de la Légion d'honneur. Après un voyage en Angleterre, motivé par le désir de rencontrer VIOTTI et de s'acquitter de certains engagements envers la Société philharmonique de Londres, CHERUBINI rentre à Paris le 8 juin. La suppression du Conservatoire par Louis XVIII risquait de lui faire perdre une partie de ses ressources, mais les compensations lui viennent nombreuses : nommé d'abord surintendant de la chapelle du roi, il devient bientôt, à la mort de MARTINI (10 février 1816), chef de la chapelle avec un traitement de 5.820 francs. Lorsque le Conservatoire est rétabli sous le nom d'Ecole royale de musique, CHERUBINI y est appelé comme professeur de composition avec 2.910 francs de traitement, auxquels viennent s'ajouter dans la suite une pension de 796 francs et de nombreuses gratifications (582 francs pour la surintendance, 291 francs pour l'Ecole royale de musique). Vers la fin de 1816, la situation de CHERUBINI est devenue plus stable, et sa fille, Victorine, peut épouser un sous-intendant militaire, Turcas.

Membre de l'Institut le 26 mai 1816, chevalier de l'ordre de Saint-Michel, il devient le compositeur officiel de la cour; c'est ainsi que le *Moniteur* du 14 juin 1816 annonce que CHERUBINI a été chargé de mettre en musique la *Cantate* écrite pour le banquet royal à l'occasion du mariage du duc de Berry. C'est lui qui compose la *Messe* chantée le 12 février 1821 à Saint-Denis pour le repos de l'âme du duc de Berry, lui encore qui, en collaboration avec BERTON et BOIELDIEU, est chargé de la partie musicale dans la fête du 30 avril 1821 pour le baptême du duc de Bordeaux, lui aussi qui, avec BERTON, BOIELDIEU, KREUTZER et PAËR, écrit la musique de *Blanche de Provence*, pièce de circonstance représentée le 1er mai à l'Opéra. La ville de Paris lui alloue de son côté 2.600 francs de gratifications à l'occasion de ces fêtes. En mai 1822, CHERUBINI est nommé directeur de l'Ecole royale de musique; pendant 21 ans, il remplira ces fonctions, qu'il prenait très au sérieux, se préoccupant de la discipline et de l'exactitude, surgissant sans cesse dans les classes ou dans les bureaux, sa montre à la main, multipliant observations et semonces, faisant jouer et chanter les élèves du Conservatoire pour les habituer à la scène. Aussi l'esprit d'ordre, de minutie, de manie même de ce « tout petit vieillard aux yeux pleins de feu », sa franchise, sa dureté, son accueil froid et bourru, tel celui de « quelqu'un qui commence par se mettre sur la défensive », l' « animation grognonne » et presque comique de sa parole, les inégalités de son humeur n'ont pas manqué de lui faire de nombreux ennemis. En général, son administration a été fort sévèrement jugée; c'est ainsi que PASTOU, un professeur de l'époque, assurait que, « malgré son indiscutable énergie, il ne fut pas de tout point bon administrateur, à cause de son entêtement modèle, de ses préventions qui souvent ont occasionné de grands dommages aux artistes et à l'école ».

Le 24 avril 1828, CHERUBINI obtient avec HABENECK l'autorisation de créer les concerts du Conservatoire. D'ailleurs, sans attendre l'approbation officielle, il avait, dès le 9 mars, donné un premier concert, au programme duquel il figurait avec trois de ses œuvres : un chœur de *Blanche de Provence*, l'ouverture des *Abencérages*, le *Kyrie* et le *Gloria* de la *Messe du Sacre*.

L'avènement de Louis-Philippe, décidé à procéder à de sérieuses économies, marque une notable diminution des ressources de CHERUBINI; la suppression de la surintendance de la chapelle et de la pension royale lui enlève environ 9.000 francs de traitement annuel. Il songe alors au théâtre, malgré le peu de succès qu'il y avait trouvé : *Ali-Baba ou les quarante voleurs*, sur un livret de Scribe, destiné d'abord à l'Opéra-Comique, n'est en réalité qu'un ancien opéra écrit en 1793, *Koukourgy*, remanié quarante ans plus tard. Représenté à Versailles le 22 juillet 1833, puis à l'Opéra de Paris, il ne dépassa pas la onzième représentation. Cependant, l'offre de la partition au roi de Prusse valut au compositeur un cadeau de 2.000 francs; peut-être le souverain, connaissant la situation moins aisée de CHERUBINI depuis la chute de Charles X, avait-il saisi ce prétexte pour déguiser le secours qu'il lui envoyait. Une pension, votée par le ministère de l'intérieur en juillet 1837, vint aussi aider CHERUBINI à liquider d'anciennes dettes.

A la mort de BOIELDIEU, CHERUBINI voulut faire entendre un de ses *Requiem* pour voix d'hommes et de femmes, mais, l'autorité ecclésiastique interdisant les voix mixtes, il en écrivit un autre pour voix d'hommes seules (1836), qui devait être exécuté à ses propres funérailles.

En 1842, il était nommé commandeur de la Légion d'honneur au moment où il prenait sa retraite de directeur du Conservatoire (3 février 1842) : aucun musicien n'avait encore obtenu pareille distinction. Un mois plus tard, le 15 mars 1842, CHERUBINI mourait à l'âge de quatre-vingt-un ans, et, après des funérailles solennelles à Saint-Roch (19 mars), il était enterré au Père-Lachaise.

« Les sensations qu'on éprouvait en approchant de CHERUBINI, écrit Ad. ADAM, étaient si étranges qu'on avait peine à les définir et plus encore à les comprendre. » La vénération que l'on éprouvait pour son grand âge et pour son beau talent était altérée par le ridicule des minuties auxquelles il s'attachait, par le comique de son accent italien, par une froideur et une dureté qui cependant n'excluaient pas une certaine bonté.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE CHERUBINI

V. BOTTÉE DE TOULMON. — *Notice des manuscrits autographes de la musique composée par feu M. L. C. Z. S. Cherubini, ex-surintendant de la musique du roi, ex-directeur du Conservatoire de musique, etc.*, Paris, 1843, in-8°, 36 pages.

MUSIQUE RELIGIEUSE

*11 Messes solennelles.* — 2 messes de Requiem avec orchestre. — *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* de diverses combinaisons. — *Credo* à 8 voix avec orgue. — 2 *Dixit.* — 1 *Magnificat*, 4 voix et orgue. — 1 *Miserere*, 4 voix et orchestre. — 1 *Te Deum*, 4 voix et orchestre. — 4 *Litanies de la Vierge.* — 2 *Lamentations de Jérémie*, 2 voix et orchestre. — 1 *Oratorio.* — 38 *motets, graduels, hymnes, etc.* — 20 *antiennes*, sur le plain-chant.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

1 *Symphonie.* — 10 *Ouvertures.* — *Entr'actes, marches et contredanses.* — 15 *Marches et pas redoublés* pour instruments à vent. — 6 *Quatuors.* — 1 *Quintette.* — 15 *Sonates* pour 2 orgues. — 6 *Sonates* pour piano. — 2 *pièces* pour deux orgues à cylindre. 1 *Fantaisie* pour piano. — Nombreux morceaux détachés.

MUSIQUE VOCALE

59 *Airs italiens.* — 9 *Duos.* — 5 *Trios et Quatuors.* — 7 *morceaux d'ensemble.* — 17 *Airs.* — 17 *grandes Cantates et morceaux de circonstance.* — 8 *Hymnes et chants révolutionnaires.* — 77 *Nocturnes et chants italiens.* — *Nombreux canons et quelques madrigaux italiens.*

ŒUVRES DE THÉATRE

13 opéras italiens :

1780. *Il Quinto Fabio*, Opéra.
1782. *Adriano in Siria*, Livourne.
*Messenzio*, Florence.
*Armida*, Florence.
1783. *Il Quinto Fabio*, nouvelle version, Rome.
*L'Epoux de trois femmes, le mari d'aucune*, opéra bouffe, Venise.
1784. *Alessandro nell' Indie*, Mantoue.
*Idalide*, Florence.
1785. *La Finta principessa*, Londres.
1786. *Giulio Sabino*, Londres.
1788. *Ifigenia in Aulide*, Turin.
1808. *Pygmalion*, Paris.

16 opéras français dont 7 n'ont pas été publiés et 4 en collaboration parmi lesquels :

1788. *Démophon*, Opéra.
*Marguerite d'Anjou*, inachevé.
1791. *Lodoïska*, Salle des Tuileries.
1793. *Elisa ou le voyage au Mont Saint-Bernard*.
1797. *Médée*.
1798. *L'Hôtellerie portugaise*.
1790. *La Punition*.
*La Prisonnière*, en collaboration avec BOIELDIEU.
1800. *Les deux journées*.
*Epicure*, en collaboration avec MÉHUL.
1803. *Anacréon ou l'amour fugitif*.
1806. *Faniska*, Vienne.
1810. *Le Crescendo*, Opéra-Comique.
1813. *Les Abencérages*.
1821. *Blanche de Provence*, en collaboration avec BERTON, BOIELDIEU, KREUTZER et PAER.
1833. *Ali-Baba ou les quarante voleurs*.

1 ballet.

1804. *Achille à Scyros*.

OUVRAGES THÉORIQUES

Nombreux *solfèges*.

**Bibliographie.**

*L. Cherubini's kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke*, Erfurt, 1800, in-8°.
Adolphe ADAM. — *Souvenirs d'un musicien*.
— Article de la *France musicale*, 1842.
BERLIOZ. — *Mémoires*.
BLAZE DE BURY. — *Musiciens contemporains*.
BOITTE DE TOULMON. — *Cherubini, Notice sur sa jeunesse*, Paris, 1843, in-8°.
*Biographie des acteurs de Paris*, 1837.
COMETTANT. — *Lettres inédites de Haydn, Cherubini, Méhul, Boïeldieu*.
CROWEST. — *Cherubini*, London, 1890, in-16.
FÉTIS. — *Biographie universelle des musiciens*.
GRIMM. — Décembre 1788, janvier 1789.
HOHENEMSER. — *L. Cherubini, sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1913, in-8°.
Louis DE LOMÉNIE. — *Cherubini par un homme de rien*, Paris, 1841, in-12.
Antoine MIEL. — *Notice sur la Vie et les Ouvrages de Cherubini*, Paris, 1842, in-8°.
Luigi PICCHIANTI. — *Notizie sulla vita et sulle opere di L. Cherubini*, Milan, 1843.
Charles PLACE. — *Essai sur la composition musicale. Biographie et analyse phrénologique de Cherubini*, Paris, 1842, in-8°.
Arthur POUGIN. — *Menestrel*, 1892 (critique de ses œuvres).
QUATRELLES (LÉPINE). — *Cherubini*, Lille, 1913.
*Revue des Deux Mondes*, 1er février 1862.
Raoul ROCHETTE. — *Notice lue dans la séance de l'Académie des beaux-arts du 7 octobre 1843*.
SCHUMANN. — *Ecrits sur la musique et les musiciens*.
A. SOUBIES. — *Les Membres de l'Académie des beaux-arts*, 2e série, 1816-1852, Paris, 1906.

## *Clapisson.*

Antonin-Louis CLAPISSON est né à Naples le 15 septembre 1808. Son père, professeur au Conservatoire de Naples et premier cor au théâtre San-Carlo, était attaché au service du roi Murat. Il rentra en France en 1815. Le jeune Antonin CLAPISSON, qui avait déjà un remarquable talent de violoniste, parcourut alors le midi de la France en donnant des concerts. Ses parents s'étant fixés à Bordeaux, il entra comme premier violon à l'orchestre du Grand Théâtre. Un musicien de la ville, Hippolyte SONNET, lui donnait des leçons d'harmonie. Il vint bientôt terminer ses études à Paris; il fut admis dans la classe d'HABENECK pour le violon en 1830, et obtint un second prix en 1833.

En même temps, il travaillait la composition avec REICHA. Il devint successivement premier violon aux Italiens et second violon à l'Opéra. Il se fit d'abord connaître comme compositeur par six quatuors pour voix d'hommes qui furent chantés aux concerts du Conservatoire, puis par une suite de six morceaux à deux voix, intitulés *le Vieux Paris*. Il débuta au théâtre le 24 août 1838 avec *la Figurante*, opéra-comique en cinq actes qui fut accueilli avec une faveur assez marquée. Par la suite, il eut le tort d'employer d'assez mauvais livrets, et comme sa musique n'avait pas d'ailleurs d'originalité bien saillante, ses ouvrages ne se maintinrent jamais longtemps au répertoire.

A la mort d'HALÉVY, CLAPISSON fut élu membre de l'Académie des beaux-arts, et en 1861, il fut nommé professeur d'harmonie au Conservatoire.

CLAPISSON avait réuni une très curieuse collection d'anciens instruments de musique. En 1861, il la céda à l'Etat moyennant une somme de 30 000 francs, une pension de 3 000 francs, dont moitié réversible sur sa veuve, le titre de conservateur du Musée que l'Etat institua au Conservatoire avec cette collection comme premier fond, et le logement dans le bâtiment même où fut installé le Musée.

CLAPISSON n'avait pas vendu à l'Etat tous les précieux objets qu'il avait rassemblés. Après sa mort, une vente en fut faite sous ce titre : *Collection de sifflets, instruments de musique et curiosités diverses de feu M. Clapisson, membre de l'Institut et professeur au Conservatoire* (Paris, Delange, 1866, in-8°).

CLAPISSON est mort à Paris, presque subitement, le 19 mars 1866, d'une imprudence. S'étant purgé, il n'attendit pas l'effet de la médecine pour prendre abondamment de la nourriture.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE CLAPISSON

*La Figurante*, 5 actes, Opéra-Comique, 24 août 1838.
*La Symphonie*, 1 acte, 1839.
*La Perruche*, 1 acte, 1840.
*Le Pendu*, 1 acte, 1841.
*Frère et Mari*, 1 acte, 1841.
*Le Code noir*, 3 actes, 1842.
*Gibby la Cornemuse*, 3 actes, 1846.
*Don Quichotte et Sancho*, 1 acte, Opéra-Comique, 11 décembre 1847.
*Jeanne la Folle*, 5 actes, Opéra, 1848.
*La Statue équestre*, 1 acte, 1850.
*Les Mystères d'Adolphe*, 3 actes, 1852.
*La Promise*, 3 actes, 1854.
*Dans les Vignes*, Théâtre Lyrique, 1854.
*Le Coffret de Saint-Dominique*, opéra de salon, salle Herz, 1855.
*Les Amoureux de Perrette*, Théâtre de Bade, 1855.
*Le Sylphe*, Théâtre de Bade, 1856.
*Fanchonnette*, 3 actes, Théâtre Lyrique, mars 1856.
*Margot*, 3 actes, Théâtre Lyrique, 1857.
*Les Trois Nicolas*, 3 actes, Opéra-Comique, 1858.
*Madame Grégoire*, Théâtre Lyrique, 1860.

COMPOSITIONS DIVERSES

*Six Quatuors* pour voix d'hommes.
*Le Vieux Paris*, suite de six morceaux à deux voix.
*Chœurs orphéoniques* : les Enfants du Désert, Paris, la Parole de Dieu, Voici le port, les Chants de nos pères, Au point du jour, le Bronze, les Harmonies de la nuit, la Puissance de sainte Cécile, le Rémouleur, les Enfants des ombres, Aux armes, etc.
*Romances* (200 environ).

Bibliographie.

BIOGRAPHIE GÉNÉRALE. — Didot frères.
FÉTIS. — *Biographie universelle des musiciens.*
POUGIN. — *Supplément à la Biographie de Fétis.*

### *Félicien David.*

Félicien-César DAVID naquit à Cadenet (Vaucluse) le 13 avril 1810. Son père, après avoir amassé une fortune assez considérable à Saint-Domingue, avait dû quitter l'île lors de la révolte des noirs en 1790, et il était revenu en France ruiné. Il habita d'abord Marseille, puis Cadenet, où il mourut en 1815. C'était un bon amateur de musique, qui jouait agréablement du violon. Mais Félicien DAVID ne connut pas longtemps son père, et il avait perdu sa mère tout de suite après sa naissance, de sorte qu'il fut privé de bonne heure des tendres soins dont son cœur aimant éprouvait plus qu'un autre le besoin. Ses dispositions musicales se manifestèrent très tôt; le 16 juillet 1818, il était admis à la maîtrise de Saint-Sauveur à Aix, où sa jolie voix lui valut le surnom de « roi des enfants de chœur ». A quinze ans il entrait au collège des Jésuites de Saint-Louis, et commençait à devenir un bon violoniste. En 1828, le collège Saint-Louis fut fermé par arrêté royal, comme tous les autres établissements des jésuites, et Félicien DAVID dut chercher au plus vite une situation. D'abord second chef d'orchestre du théâtre d'Aix, puis clerc d'avoué, il finit par trouver une position un peu plus avantageuse comme chef de la maîtrise de Saint-Sauveur, et déjà il s'essayait à composer.

Mais Paris l'attirait, et un beau jour il partit y chercher la fortune et surtout la gloire. CHERUBINI le fit entrer au Conservatoire, où il travailla l'harmonie et le contrepoint sous la direction de MILLAUD et de FÉTIS, et l'orgue sous celle de BENOIST. Il menait une vie dure; un oncle, qui lui avait promis des subsides, ne les lui fournissait pas, et son frère Charles, qui le recueillit pendant un certain temps, ne pouvait pas lui être d'un grand secours.

En 1831, Félicien DAVID fait la connaissance d'un peintre nommé Justin qui l'entraîna dans les rangs des saint-simoniens, dont il devint le compositeur en titre et pour ainsi dire le « maître de chapelle »; et lorsque, en 1832, les principaux chefs du saint-simonisme sont condamnés et leur maison commune fermée, le jeune musicien part avec quelques-uns d'entre eux pour l'Orient, dans l'espoir d'y répandre la doctrine nouvelle. Assez mal reçus à Constantinople par le sultan, les voyageurs durent s'éloigner, visitant Ténédos, Mytilène, Rhodes, Phocée, Smyrne, Jérusalem, Alexandrie, sans pouvoir se fixer nulle part. La petite troupe se démembrait peu à peu, et renonçait à son beau rêve. Le 19 juin 1835, après bien des aventures, mais aussi après avoir recueilli des impressions fécondes, Félicien DAVID aborda à Marseille.

Alors commencèrent ces années de lutte patiente et opiniâtre qui se retrouvent dans la vie de tout artiste, pour vaincre l'indifférence du public, des éditeurs, des critiques, pour éveiller l'attention, pour se faire écouter, pour trouver l'occasion favorable au succès. Enfin le 8 décembre 1844, la première audition du *Désert* rendait tout d'un coup DAVID célèbre. « Un grand compositeur vient d'apparaître, un chef-d'œuvre vient d'être dévoilé, écrivait BERLIOZ. Le compositeur se nomme Félicien DAVID, le chef-d'œuvre a pour titre *le Désert*... Nous avons été frappés d'admiration, touchés, entraînés, écrasés... » Dix ans plus tard, il est vrai, le même BERLIOZ écrivait à un ami : « DAVID a donné deux concerts qui lui ont fait perdre 1800 fr. On trouve maintenant cette musique enfantine... Le temps est un grand maître; je ne sais comment on pourra lutter contre les enseignements de ce maître-là,

Et de David éteint rallumer le flambeau. »

Le fait est que Félicien DAVID eut bien de la peine à retrouver un second succès comparable à celui de cette première audition du *Désert*. *Moïse au Sinaï*, *Christophe Colomb*, *l'Eden*, *la Perle du Brésil*, *Herculanum* ne réussirent que médiocrement. Ce fut seulement en 1862, avec *Lalla Roukh*, que le public fut de nouveau séduit par l'orientalisme du compositeur qu'il avait condamné, selon le joli mot d'AUBER, « à ne plus descendre de son chameau ».

Dès lors, Félicien DAVID ne vit plus dans la gêne. Déjà, à partir de 1858, les saint-simoniens Emile et Isaac Pereire lui avaient assuré une rente annuelle de 1200 fr. En 1860, Napoléon III lui avait accordé une pension de 2400 fr. *Lalla-Roukh* lui vaut maintenant des droits d'auteur importants. En 1867, l'Institut lui décerne le prix biennal de 20.000 fr. fondé par l'empereur pour récompenser « l'œuvre ou la découverte la plus propre à honorer le pays ».

En même temps viennent les honneurs : Félicien DAVID reçoit le ruban rouge; il succède à BERLIOZ à l'Académie des beaux-arts, et il hérite de ses fonctions de bibliothécaire du Conservatoire.

Mais il ne rencontre plus la veine heureuse de ses premières inspirations. *Le Saphir* est assez froidement accueilli à l'Opéra-Comique. Il se retire alors dans une maison de campagne à Saint-Germain-en-Laye, et il cesse de composer. D'ailleurs, ses forces déclinent peu à peu; il meurt enfin le 29 août 1876. Ses funérailles eurent lieu le 1er septembre : elles furent purement civiles, conformément à la doctrine saint-simonienne, et l'on y remarqua d'assez fâcheuses abstentions.

L'art de Félicien DAVID, poétique et coloré, manque de vigueur; il a charmé nos pères; l'éclat en est pâli; mais ne respirons-nous pas parfois avec plaisir le parfum mélancolique des fleurs oubliées entre les feuillets d'un vieux livre?

#### CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE FÉLICIEN DAVID

ORATORIOS, OPÉRAS ET OPÉRAS-COMIQUES

*Le Désert*, ode-symphonie en 3 parties, paroles d'Auguste Colin. 1844.
*Moïse au Sinaï*, oratorio en deux parties, paroles de Sylvain Saint-Etienne, 1846.
*Christophe Colomb ou la découverte du Nouveau Monde*, ode-symphonie en 4 parties, paroles de Méry, Chaubet et Sylvain Saint-Etienne, 1846.
*L'Eden*, mystère en 2 parties, paroles de Méry, 1848.
*La Perle du Brésil*, opéra en 3 actes, paroles de J. Gabriel et Sylvain Saint-Etienne, 1851.
*Herculanum*, opéra en 4 actes, paroles de Méry et Hadot, 1859.
*Lalla Roukh*, opéra-comique en 2 actes, paroles d'Hippolyte Lucas et Michel Carré, 1862.
*Le Saphir*, opéra-comique en 3 actes, paroles de De Leuven, Michel Carré et Hadot, 1865.
*La Captive*, opéra en 3 actes, paroles de Michel Carré (œuvre posthume).

MÉLODIES ET CHŒURS

*Ménilmontant*, chants religieux, 1833.
*La Ruche harmonieuse*, 30 chants à 4 voix d'hommes.
*Chant du Soir*, chœur avec accompagnement d'orchestre.
*Motets* avec accompagnement d'orgue.
Nombreuses mélodies avec accompagnement de piano.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

*1re Symphonie* en *fa*.
*2e Symphonie* en *mi*.
*3e Symphonie* en *mi bémol*.
*4e Symphonie* en *ut*.
*Les Quatre Saisons* (24 quintettes pour instruments à cordes).
*3 Nouetti* pour instruments de cuivre.
*1 Quatuor* pour instruments à cordes.
*2 Trios* pour piano, violon et violoncelle.
*Les Brises d'Orient*, *Les Monarets*, recueils de mélodies pour piano.
Nombreux morceaux pour piano.

Bibliographie.

AZEVEDO (Alexis). — *Félicien David, coup d'œil sur sa vie, et son œuvre*, Paris, 1863.
BELLAIGUE. — *Nouvelles Silhouettes de musiciens*, Paris, 1898.
BERTRAND (Gustave). — *Les Nationalités musicales*, Paris, 1872.
BERLIOZ. — Article sur *Félicien David* dans le *Journal des Débats*, reproduit dans le recueil composé par M. HALLAYS : *la Musique et les Musiciens*, Paris.
BRANCOUR (René). — *Félicien David*, Collection des musiciens célèbres, Paris, H. Laurens.
COMETTANT (O.). — *Les Compositeurs illustres*, Paris, 1883.
ESCUDIER (Léon). — *Mes Souvenirs*, Paris, 1863.
FÉTIS. — *Biographie universelle des musiciens*, Paris, 1861.
POUGIN (Arthur). — *Supplément à la Biographie* de FÉTIS, 1878.
GROVE (sir George). — *Dictionary of music and musicians*, London, 1896.
MIRECOURT (E. DE). — *Félicien David*, Paris, 1856.
PRODHOMME. — *Félicien David d'après sa correspondance inédite et celle de ses amis*, dans le *Mercure musical*, Paris, 1907.
REYER (E.). — *Notice sur Félicien David*, lue à l'Institut le 17 novembre 1877.
SAINT-ÉTIENNE (Sylvain). — *Biographie de Félicien David*, Marseille, 1849.
SAINT-SAENS. — *Harmonie et Mélodie*, Paris.
SOLENIÈRE (DE). — *Cent années de musique française*, Paris.
TAJAN-ROSÉ. — *Fausses notes : les Anabaptistes et Félicien David ; le Saint-Simonisme et la musique*, Paris, 1862.

## *Léo Delibes.*

Clément-Philibert-Léo DELIBES est né le 21 février 1836 à Saint-Germain-du-Val (Sarthe). Il perdit son père de bonne heure, et, en 1848, sa mère vint se fixer à Paris. Bientôt, le jeune Léo entra comme enfant de chœur à la maîtrise de la Madeleine : il avait une très jolie voix. Presque en même temps, il était admis au Conservatoire dans une classe de solfège. Dès son premier concours, une seconde médaille lui était décernée, et l'année suivante (1850), il obtenait la première. Après avoir travaillé le piano avec LE COUPPEY, l'harmonie avec BAZIN, l'orgue avec BENOIST, il entra dans la classe de composition que dirigeait Adolphe ADAM. Grâce à l'appui de son maître, il devenait, en 1853, accompagnateur au Théâtre Lyrique, et organiste de l'église Saint-Pierre de Chaillot, et il quittait le Conservatoire sans autre récompense, outre sa première médaille de solfège, qu'un deuxième accessit d'accompagnement.

Alors, pendant une dizaine d'années, Léo DELIBES écrit pour les Bouffes ou pour les Variétés une foule de petites opérettes, — succès faciles, mais vite oubliés.

Heureusement, il trouve ailleurs le juste emploi de ses dons. En 1863, il quitte ses fonctions d'accompagnateur au Théâtre Lyrique et il entre à l'Opéra comme second chef des chœurs. Là, il est tout de suite distingué par Perrin, qui lui commande la musique de deux tableaux d'un ballet, dont le reste fut confié à la plume d'un musicien russe nommé MINKOUS. La première représentation de *la Source* eut lieu le 12 novembre 1866. « La faveur du public comme celle des artistes, raconte Ernest GUIRAUD, se fixa avec une préférence marquée sur les pages écrites par DELIBES, que l'on reconnaissait facilement à l'originalité et à la distinction du style. »

Le succès de ce premier essai fut tel que l'administration de l'Opéra demandait aussitôt au jeune auteur la musique d'un divertissement nouveau, qui devait accompagner une reprise du *Corsaire* d'ADAM (21 octobre 1867). Enfin, le 25 mai 1870, la réputation de Léo DELIBES se trouvait définitivement établie par le triomphe de *Coppélia ou la Fille aux yeux d'émail*, « œuvre exquise et charmante, a-t-on dit, qui se distingue par l'abondance mélodique, la franchise des rythmes, l'intelligence scénique, la richesse, l'éclat et la variété de l'instrumentation ». Un autre ballet représenté à l'Opéra le 14 juin 1876, *Sylvia ou la Nymphe de Diane*, valait à DELIBES les mêmes applaudissements pleinement justifiés par la vivacité, l'entrain, la couleur, le charme séduisant d'une musique toujours personnelle. L'année suivante, le compositeur était nommé chevalier de la Légion d'honneur.

De 1862 à 1871, il avait tenu l'orgue de l'église Saint-Jean-Saint-François.

En 1872, il avait épousé la fille d'une ancienne artiste de la Comédie française, Mme Denain.

En 1881, à la mort de Henri REBER, il fut nommé professeur de composition au Conservatoire.

*Coppélia* et *Sylvia* sont certainement les deux plus jolis ballets qu'ait produits l'Ecole française au XIXe siècle. La gloire d'en être l'auteur ne suffisait pas à DELIBES. Il voulut avoir d'autres succès, d'un ordre qui passait alors pour infiniment plus relevé. C'est ainsi qu'il fit représenter successivement à l'Opéra-Comique en 1873 *Le Roi l'a dit*, en 1880 *Jean de Nivelle* qui eut cent représentations consécutives, en 1883 enfin *Lakmé* qui devait faire plus pour sa célébrité que tous ses autres ouvrages. C'est là, il faut le reconnaître, une partition d'un attrait poétique parfois très prenant ; il lui manque malheureusement, pour qu'on la classe parmi les chefs-d'œuvre, d'avoir échappé à l'influence de la mode, d'avoir évité les formules consacrées, il lui manque un peu d'indépendance et de sincérité.

Pour la postérité, pour l'histoire, DELIBES restera surtout l'auteur de *Coppélia* et de *Sylvia*, et, à ce titre, il sera considéré comme un précurseur. « Dans un genre jusque-là fort relâché, dit très justement M. Octave SÉRÉ, il apporta une élévation et une vigueur de style, une ampleur de formes et une richesse d'instrumentation inconnues avant lui. Le premier, il introduisit la musique symphonique dans le ballet, tout en demeurant bien français, et tout en conservant à la musique chorégraphique cette élégance légère, cette grâce caressante, cette vivacité spirituelle qui sont comme les ailes de la danse. Le glorieux privilège lui revient d'avoir précédé dans cette voie Edouard LALO, M. André MESSAGER, d'autres encore, jusqu'à ceux de nos plus jeunes contemporains, que l'exemple récent des Russes entraîne à s'y manifester aussi. »

En décembre 1884, Léo DELIBES fut élu membre de l'Institut en remplacement de Victor MASSÉ, et en 1889 il reçut la rosette d'officier de la Légion d'honneur. Il n'avait que cinquante-cinq ans lorsque, en 1891, il mourut, frappé subitement d'une congestion.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE LÉO DELIBES

PIANO A DEUX MAINS

*Rigaudon*, Paris, Heugel.
*Romance hongroise sans paroles*, Paris, Heugel.
*Souvenir lointain*, Paris, Heugel.

PIANO A QUATRE MAINS

*Intermezzo*, Paris, Heugel, 1892.

MUSIQUE DE DANSE

*Echo*, polka, Paris, Gallet.
*Les Lanciers de la Garde*, quadrille, Paris, Gallet.
*Le Muletier de Tolède*, polka-mazurka, Paris, Gallet.
*Musette*, polka-mazurka, Paris, Gallet.
*Nuit à Séville*, polka, Versailles, Le Boulet.

CHANSONNETTES

*Les Animaux de Granville* (A. Vialon), Paris, Labbé.
*Code fashionable* (A. Vialon), arrangé pour chœur à 4 voix sous le titre *Dandys parisiens*, Paris, Labbé.
*Les Deux Moutons* (A. Vialon), Paris, Labbé.
*Taxe sur la viande* (J. Moniaux), Paris, Gallet.

MÉLODIES

*A ma mignonne* (J. Renaut), Paris, Heugel.
*Arioso* (Armand Silvestre), Paris, Heugel.
*Avril* (Remy Belleau), Paris, Heugel.
*Blanche et Rose* (A. Silvestre), Paris, Heugel.
*Bonjour Suzon* (Alfred de Musset), Paris, Gallet.
*Chanson de Barbérine* (Alfred de Musset), Paris, Heugel.
*Chanson de l'oiseleur* (Lockroy), Paris, Heugel.
*Chant de l'almée* (Ph. Gille), Paris, Heugel.
*Chrysanthème* (Paul Fuchs), Paris, Heugel.
*Départ* (Emile Augier), Paris, Heugel.
*Eglogue* (V. Hugo), Paris, Gallet.
*Epithalame* (Edouard Grenier), Paris, Heugel.
*Faut-il chanter?* (V. de Bonelli), Paris, Heugel.
*Les filles de Cadix* (A. de Musset), Paris, Gallet.
*Heure du soir* (A. Silvestre), Paris, Heugel.
*Le meilleur moment des amours* (Sully Prudhomme), Paris, Heugel.
*Myrto* (A. Silvestre), Paris, Heugel.
*Reine d'amour* (A. Silvestre), Paris, Heugel.
*Que l'heure est donc brève* (A. Silvestre), Paris, Heugel
*Regrets* (A. Silvestre), Paris, Heugel.
*Le Rossignol* (?), Paris, Heugel.
*Sérénade à Ninon* (A. de Musset), Paris, Heugel.
*Vieille chanson du « Roi s'amuse »* (V. Hugo), Paris, Heugel.

CHŒURS

*Les Abeilles* (Henri Murger), à 3 voix égales. Paris, Pinatel.
*Au Printemps* (Ph. Gille), à 3 voix. Paris, Pinatel.
*Avril* (Remy Belleau), à 4 voix mixtes, Paris, Pinatel.
*C'est Dieu* (Hinzelin), à 4 voix mixtes, Paris, Pinatel.
*Chant de la paix* (Louis Girard), à 3 et 4 voix, Paris, Pinatel.
*Chants lorrains* (Ph. Gille), à 4 voix d'hommes, Paris, Gallet.
*La Cour des miracles* (E. de Lyden), à 3 et 4 voix, Paris, Pinatel.
*Le Dimanche* (Henri Murger), à 2 et 3 voix égales, Paris, Pinatel.
*L'Echereau de fil* (Louis Ratisbonne), à 3 voix égales, Paris, Pinatel.
*En avant* (Paul de France), à 3 et 4 voix égales, Paris, Pinatel.
*Hymne de Noël*, à 4 voix, Paris, Costallat.
*La Nuit de Noël* (Ph. Gille), à 4 voix d'hommes.
*Les Lansquenets* (Ph. Gille), à 4 voix d'hommes, Paris, Gallet.
*Le Marchand d'oubliés* (Aug. Parmentier), à 2 voix d'hommes, Paris, Gallet.
*Marche du soldat* (Nuitter), à 4 voix d'hommes, Paris, Pinatel.
*Noël* (Bouéry), à 3 voix égales, Paris, Pinatel.
*Les Norvégiennes* (Ph. Gille), à 2 voix de femmes, Paris, Heugel.
*Les Nymphes des bois* (Ch. Nuitter), à 2 voix de femmes, Paris, Heugel.
*Pastorale* (C. du Locle), à 4 voix d'hommes, Paris, Gallet.
*Les Piffrari* (Ph. Gille), à 3 voix égales, Paris, Pinatel.
*Le Pommier* (Ph. Gille), à 3 voix égales, Paris, Pinatel.
*Les Prix* (Gustave Chouquet), à 2 voix égales, Paris, Gallet.
*Sérénade de Ruy Blas* (V. Hugo), chant des Lavandières, solo et chœur, 1879, Paris, Heugel.
*Trianon* (E. de Lydeu), à 4 voix d'hommes, Paris, Gallet.
*Les trois oiseaux* (Fr. Coppée), à 2 voix de femmes, Paris, Heugel.
*Voyage enfantin* (Ph. Gille), à 3 voix égales, 1884, Paris, Heugel.

MUSIQUE RELIGIEUSE

*Agnus Dei*, à 2 voix, Paris, Heugel.
*Ave Maris Stella*, à 2 voix, Paris, Heugel.
*Ave verum*, à 2 voix, Paris, Heugel.
*Messe brève*, à 2 voix égales, Paris, Pinatel.
*O Salutaris*, à 2 ou 3 voix égales.

OPÉRETTES ET OPÉRAS-BOUFFES

*Deux sous de charbon*, opérette en 1 acte, Folies-Nouvelles, 1855.
*Les deux vieilles gardes*, opéra-bouffe en 1 acte, Bouffes Parisiens, 8 août 1856, Paris, Joubert.
*Six demoiselles à marier*, opérette-bouffe en 1 acte, Bouffes-Parisiens, 12 novembre 1856, Paris, Heugel.
*L'Omelette à la Follembèche*, opérette bouffe en 1 acte, Bouffes-Parisiens, 3 juin 1859, Paris, Heugel.
*Monsieur de Bonne Etoile*, opérette en 1 acte, Bouffes-Parisiens, 4 février 1860.
*Les Musiciens de l'orchestre*, opérette en 2 actes, Bouffes-Parisiens, 25 janvier 1861.
*Mon ami Pierrot*, opérette en 1 acte, Kursaal d'Ems, juillet 1862.
*Les Eaux d'Ems*, opérette en 1 acte, Kursaal d'Ems, juillet 1862.
*La Tradition*, prologue, Bouffes-Parisiens, 5 janvier 1864.
*Le Serpent à plumes*, opéra-bouffe en 1 acte, Bouffes-Parisiens, 16 décembre 1864, Paris, Gallet.
*Le Bœuf Apis*, opérette en 2 actes, Bouffes-Parisiens, le 25 avril 1865. Partition détruite par l'auteur.
*Malbrough s'en va-t-en guerre*, grande opérette en 4 actes, en collaboration avec Bizet, Jonas et Legouix, Athénée, 13 décembre 1867.
*L'Ecossais de Chatou*, bouffonnerie en 1 acte, Bouffes-Parisiens, 16 janvier 1869, Paris, Joubert.
*La Cour du roi Pétaud*, opéra-bouffe en 3 actes, Variétés, 24 avril 1869, Paris, Leduc.
*La Fille du Golfe*, opérette publiée dans le Journal des Demoiselles.

OPÉRAS-COMIQUES, OPÉRAS, CANTATES

*Monsieur Grifard*, opéra-comique en 1 acte, Théâtre Lyrique, 3 octobre 1857, Paris, Labbé.
*Le Jardinier et son seigneur*, opéra-comique en 1 acte, Théâtre Lyrique, 1er mai 1863, Paris, Gallet.
*Alger*, cantate, Opéra, 15 août 1865.
*Le Roi l'a dit*, opéra-comique en 3 actes, Opéra-Comique, 24 mai 1873, Paris, Heugel.
*La mort d'Orphée*, scène dramatique, Trocadéro, 25 juillet 1878, Paris, Heugel.
*Jean de Nivelle*, opéra en 3 actes, Opéra-Comique, 8 mars 1880, Paris, Heugel.
*Lakmé*, opéra en 3 actes, Opéra-Comique, 14 avril 1883, Paris, Heugel.
*Kassya*, opéra en 4 actes et 5 tableaux. Récitatifs ajoutés et instrumentation achevée par Massenet. Opéra-Comique, 24 mars 1893, Paris, Heugel.

BALLETS

*La Source*, ballet en 3 actes et 4 tableaux. En collaboration avec Minkous (le 2e et le 3e tableau sont de Delibes), Opéra, 12 novembre 1866, Paris, Heugel.
*Valse ou pas des fleurs*, divertissement pour la reprise du *Corsaire* d'Adam, Opéra, 21 octobre 1867, Paris, Heugel.
*Coppélia ou la fille aux yeux d'émail*, ballet en 2 actes, Opéra, 21 mai 1870, Paris, Heugel.
*Sylvia ou la nymphe de Diane*, ballet en 3 actes et 5 tableaux, Opéra, 14 juin 1876, Paris, Heugel.
*Le Roi s'amuse*, six airs de danse dans le style ancien, Théâtre-Français, 22 novembre 1882, Paris, Heugel.

Bibliographie.

A. Bruneau. — *La Musique française*, Paris, Fasquelle, 1901.
Henri Delaborde. — *Discours* prononcé au nom de l'Académie des beaux-arts aux funérailles de Léo Delibes, le 19 janvier 1891, Paris, Didot.
Alfred Ernst. — *Léo Delibes*, Paris. La Grande Encyclopédie.
Ernest Guiraud. — *Notice sur la vie et les œuvres de Léo Delibes*, lue le 2 avril 1892 à l'Académie des beaux-arts, Paris, Didot.
Adolphe Jullien. — *Musiciens d'aujourd'hui*, 2e série, Paris, Librairie de l'Art, 1894.
Gustave Larroumet. — *Discours* prononcé au nom du Ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts aux funérailles de Léo Delibes, le 19 janvier 1891, Paris, Imprimerie Nationale.
Arthur Pougin. — *Musiciens du dix-neuvième siècle*, Paris, Fischbacher, 1911.
Octave Séré. — *Musiciens français d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1911.
Camille Bellaigue. — *Kassya*. Revue des Deux Mondes, 1er avril 1893.
H. Blaze de Bury. — *Coppélia*. Revue des Deux Mondes, 15 juin 1870.
— *Le Roi l'a dit*. Revue des Deux Mondes, 1er juin 1873.
— *Sylvia*. Revue des Deux Mondes, 1er juillet 1876.
— *Jean de Nivelle*. Revue des Deux Mondes, 15 octobre 1880.
— *M. Léo Delibes et Lakmé, Félicien Duvid et la Perle du Brésil, Bizet et Carmen*. Revue des Deux Mondes, 15 juillet 1883.
Henri de Curzon. — *Lakmé et Carmen*. Le Théâtre, juillet, 1, 1905. — *Léo Delibes, sa vie et ses œuvres*, Paris, Legouix, 1926.

H. Décé. — *Jean de Nivelle* à la Gaîté Lyrique. Le Théâtre, novembre, II, 1908.
Th. Dubois. — *Discours* prononcé aux fêtes d'inauguration du monument élevé à la mémoire de Léo Delibes à la Flèche le 18 juin 1899, Ménestrel du 15 juin 1899.
Philippe Gille. — *Le Roi l'a dit*. Le Théâtre, avril 1898.
D. Jouvin. — *Sylvia*. Le Figaro, 15 juin 1876.
A. Pougin. — *Léo Delibes*. Revue Encyclopédique, 1er mars 1891.
Ernest Reyer. — *Le Roi l'a dit*, Journal des Débats, 20 mai 1873 et 6 juillet 1885.
— *Chanson des Larandières*. Journal des Débats, 13 avril 1879.
— *L'Ecossais de Chatou*. Journal des Débats, 16 novembre 1879.
— *Jean de Nivelle*. Journal des Débats, 13 mars 1880.
— *Coppélia*. Journal des Débats, 26 décembre 1882.
— *Lakmé*. Journal des Débats, 22 avril 1883, 16 mai et 17 octobre 1884.
— *La Mort d'Orphée*. Journal des Débats, 30 mars 1885.
— *Sylvia*. Journal des Débats, 26 juin 1892.
Henry Rodion. — *Discours* prononcé aux fêtes d'inauguration du monument élevé à la mémoire de Léo Delibes à la Flèche le 18 juin 1899. Le Ménestrel, 25 juin 1899.
Francis Thomé. — *Léo Delibes*. La Revue de Famille, février 1891.

### *Théodore Dubois.*

Théodore Dubois est né à Rosnay, aux environs de Reims, en 1837, d'une famille de vanniers. A 10 ans, il entend la grand'messe à la cathédrale de Reims, et son âme s'ouvre à la musique. Il a trouvé sa vocation; il veut être organiste. Deux fois par semaine, il fait à pied les treize kilomètres qui séparent son village de la ville pour aller prendre les leçons du musicien Louis Fanart. A 16 ans, il vient à Paris; il entre au Conservatoire. Il apprend le piano avec Marmontel, l'harmonie avec Bazin, l'orgue avec Benoist, la composition avec Ambroise Thomas, et déjà il remplit les fonctions d'organiste accompagnateur à la chapelle des Invalides. Successivement, il obtient les premiers prix d'harmonie, de contrepoint et de fugue, d'orgue, et enfin avec *Atala* (1861) le grand prix de Rome.

D'Italie il rapporte une *Messe solennelle*, un opéra, et deux ouvertures. L'exécution à Sainte-Clotilde de son premier grand ouvrage, *Les Sept Paroles du Christ* (1867), attire l'attention. Il quitte Sainte-Clotilde où il avait été d'abord organiste accompagnateur (1858-1861), puis maître de chapelle (1863-1868). Il est nommé maître de chapelle de la Madeleine (1868-1875) et il succède dans cette même église à M. Saint-Saëns comme organiste (1875-1896). Professeur d'harmonie au Conservatoire (1871-1891), professeur de composition (1891-1896), et inspecteur de l'enseignement musical (1884-1896), il est chargé en 1896 de la direction du Conservatoire, et il la conserve jusqu'en 1905. En 1894, il avait été élu membre de l'Académie des beaux-arts en remplacement de Gounod.

Th. Dubois est mort à Paris, le 11 juin 1924.

### CATALOGUE DES ŒUVRES DE THÉODORE DUBOIS

#### ŒUVRES THÉATRALES

1873. *La Guzla de l'émir*, opéra-comique en 1 acte. Athénée lyrique. Heugel.
1879. *Le Pain bis*, opéra-comique en 1 acte. Opéra-Comique, Jouberl.
1883. *La Farandole*, ballet en 3 actes. Opéra. Heugel.
1884. *Abén Hamet*, opéra en 4 actes. Théâtre Italien. Heugel.
1895. *Xavière*, idylle dramatique en 3 actes. Opéra-Comique. Heugel.
*Miguela*, opéra inédit.

#### ŒUVRES LYRIQUES

1867. *Les Sept Paroles du Christ*, oratorio pour soli, chœurs et orchestre. Sainte-Clotilde. Heugel.
1878. *Le Paradis perdu*, drame-oratorio en 4 parties pour soli, chœurs et orchestre. Colonne. Leduc.
1873. *L'Enlèvement de Proserpine*, scène lyrique pour soli, chœurs et orchestre. Leduc.
1880. *Bergerette*, mélodie provençale pour solo, chœurs et orchestre. Heugel.
1893. *Halas*, scène lyrique pour soli, chœurs et orchestre. Heugel.
*Les pirouts et les morts*, strophes pour soli, chœurs et orchestre. Heugel.
*Valse mélancolique*, solo, chœurs de femmes et orchestre. Heugel.
1897. *Notre Dame de la mer*, poème légendaire pour soli, chœurs et orchestre. Lamoureux. Heugel.
1899. *Le Baptême de Clovis*, ode de Léon XIII, en 3 parties, pour soli, chœurs et orchestre. Cathédrale de Reims. Heugel.
*Pourquoi les oiseaux chantent*, conte mystique pour soprano et orchestre. Durand.
*A Douarnenez en Bretagne*, mélodie pour baryton et orchestre. Heugel.
*Tarentelle*, mélodie pour soprano et orchestre, Heugel.
1906. *Kybèle*, poème pour solo, chœurs et orchestre. Société des Concerts. Heugel.
1918. *La Prière de France*.

#### ŒUVRES SYMPHONIQUES ET MORCEAUX DE CONCERT AVEC ORCHESTRE

1865. *Deuxième Ouverture de concert*, en *ré* majeur. Durand.
1872. *Trois Airs de ballet*. Heugel. — I. Tempo di valza. — II. Allegretto. — III. Saltarello.
1876. *Concerto capriccioso* pour piano et orchestre. Heugel.
1877. *Suite villageoise* pour orchestre. Colonne. Heugel. — I. Paysage. — II. Intermède. — III. Fête.
1879. *Ouverture symphonique*, en *ut* majeur. Heugel.
1881. *Ouverture de Frithiof* (légende scandinave). Colonne. Heugel.
1883. *Première Suite sur la Farandole*. Heugel. — I. Les Tambourinaires. — II. Les Ames infidèles. — III. La Provençale. — IV. Sylvine. — V. Farandole fantastique.
*Deuxième Suite sur la Farandole*. — I. Adagio. — II. Valse des Olivettes. — III. Cloches et violoncelles. — IV. Petit Menuet. — V. Valse des Ames infidèles.
1888. *Marche héroïque de Jeanne d'Arc*. Heugel. — La même, pour musique d'harmonie et pour fanfare. Id.
1889. *Fantaisie triomphale* pour grand orgue et orchestre. Clayton et Summy (de Chicago) et Heugel.
1890. *Méditation-Prière*, pour orchestre à cordes, hautbois, harpe et orgue. Heugel.
1891. *Trois petites pièces* pour orchestre. Leduc. — I. Air à danser. — II. Chanson d'Orient. — III. Histoire bizarre.
*Mélodie religieuse* pour violon, avec orchestre. Heugel.
*Ballet d'Abén Hamet* (fête orientale). Heugel. — I. Allegro modérato. — II. Andante. — III. Allegro non troppo.
*Andante cantabile* pour violoncelle avec orchestre. Heugel.
*Esquisse et Entr'acte-Rigaudon* de *Xavière*, pour violoncelle et petit orchestre. Heugel.
*Intermède symphonique* de *Notre-Dame de la mer*. Heugel.
1893. *Hymne nuptial* pour orchestre, Heugel.
1897. *Concerto* pour violon et orchestre. Colonne. Heugel.
1898. *Deuxième Concerto*, en *fa* mineur, pour piano et orchestre. Société des Concerts. Heugel.
*Suite-Miniature*. Heugel. — I. Prologue. — II. Badinage. III. Andantino-rêverie. — IV. Petite Marche.
*Deux petites pièces* pour orchestre à cordes, Heugel. — I. Prélude. — II. Esquisse.
1901. *Adonis*, poème symphonique pour orchestre, en trois parties. Société des Concerts, Heugel. — I. Mort d'Adonis. — II. Déploration des Nymphes. — III. Réveil d'Adonis.
1903. *Fantaisie* pour harpe et orchestre. Heugel.
*Quatre Canons* pour piano pédalier, de Schumann, transcrits pour orchestre. Heugel.
*Prélude* du *Paradis perdu*. Leduc.
1907. *Deux pièces en forme canonique* pour hautbois et violoncelle, avec orchestre à cordes. Heugel.
*Danses cévenoles* de *Xavière*. Heugel.
1908. *Symphonie française*. Bruxelles. Heugel.
*Deux petits rêves d'enfant*. Heugel.
*Deux pièces* pour violon et orchestre. Heugel.
*Nocturne* pour violoncelle et orchestre. Heugel.
1911. *Esquisses orchestrales*.
1912. *Deuxième Symphonie*. Colonne.
*Fantaisie-Stück* pour violoncelle et orchestre. Lamoureux.
1913. *Fantasietta* pour instruments soli et orchestre à cordes, Lamoureux. 1919.
1914. *Suite concertante* pour violoncelle, piano et orchestre, Lamoureux.
1916. *In memoriam mortuorum*. Lamoureux.
1918. *Suite* pour piano et orchestre à cordes. Lamoureux.

CHŒURS SANS ACCOMPAGNEMENT

1869. *Le Pas d'armes*, chœur à 4 voix d'hommes. Heugel.
1875. *La Voix de la nature*, chœur à 4 voix d'hommes, Leduc.
1882. *Tarentelle*, chœur à 4 voix d'hommes, Leduc.
*Le Drapeau français*, chœur à 3 voix d'enfants, Arrenaud, 62, avenue Faidherbe.
*Le Renard et la Cigogne* (fable de La Fontaine), chœur à 2 voix d'enfants, avec accompagnement de piano. Lebeau.
1892. *Après la moisson*, scène chorale pour voix d'hommes. Heugel.
1894. *Le Chêne et le Roseau* (fable de La Fontaine), scène chorale pour voix d'hommes, Heugel.
1902. *Hymne au printemps*, scène chorale pour voix d'hommes. Heugel.
1904. *La Forêt*, scène chorale pour voix d'hommes.
1905. *Le Champagne*, scène chorale pour voix d'hommes.
1906. *Le Coureur*, pour voix mixtes. — *Réveil*, chœur mixte avec soli. — *Barcarolle*, solo de ténor et chœur. — *Vers les Blés*, quatuor vocal.

MUSIQUE D'ORGUE (de 1880 à 1900 en général).

1883. *Pièce d'orgue* (Journal de la Maîtrise). Heugel.
1886. *Douze pièces d'orgue*. Leduc. — I. Prélude, en *fa*. — II. Offertoire, en *mi*. — III. *Toccata*, en *sol*. — IV. Verset de procession, en *ré*. — V. Offertoire, en *mi* ♭. — VI. Verset choral, en *la* mineur. — VII. Fantaisie, en *mi*. — VIII. Méditation, en *mi* ♭. — IX. Marche des Trois Mages, en *mi*. — X. Offertoire, en *mi* ♭. — XI. Cantilène nuptiale, en *la* ♭.
1887. *Dix pièces* pour orgue et harmonium, Heugel. — I. Entrée, en *sol* mineur. — II. Entrée (carillon), en *si* mineur. — III. Offertoire, en *si* mineur. — IV. Offertoire, en *mi*. — V. Elévation, en *ré*. — VI. Elévation, en *si*. — VII. Communion, en *sol* ♭. — VIII. Communion, en *sol*. — IX. Sortie (fugheta), en *ré*. — X. Sortie, en *la*.
1891. *Messe de mariage* pour grand orgue (5 pièces). Leduc. — I. Entrée du cortège. — II. Bénédiction nuptiale. — III. Offertoire. — IV. Invocation. — V. *Laus Deo* (sortie).
*Trois pièces d'orgue*, Schmitt (Boston) et Durdilly (Paris). I. *Preludium grave*. — II. *Adoratio* et *Vox angelica*. — III. *Hosannah chorus magnus*).
1893. *Douze nouvelles pièces d'orgue*. Leduc. — I. Prélude et fugue, en *ré*. — II. Chant pastoral, en *ut* mineur. — III. Cortège funèbre, en *fa* mineur. — IV. La Fête-Dieu, en *ut*. — V. Canon, en *fa* ♭. — VI. Alleluia, en *mi* ♭. — VII. Noël, en *la* mineur. — VIII. Fiat lux, en *mi*. — IX. In Paradisum, en *sol*. — X. Offertoire, en *ré* mineur. — XI. Thème provençal varié, en *ut* mineur. XII. Marche triomphale, en *mi* ♭.
1900. *Sept petites pièces pour orgue*. Novello (Londres).
*Ascendit Deus*, Offertoire pour l'Ascension. Heugel.
1907. *Postlude* pour harmonium.
*Entrée* pour grand orgue.
1911. *Pastorale champenoise*, pour grand orgue ou harmonium.
*Prélude*, pour grand orgue ou harmonium.

*Transcriptions pour grand orgue.*

1888. *Marche héroïque de Jeanne d'Arc*. Heugel.
1889. *Fantaisie triomphale*, Clayton et Summy (Chicago) et Heugel.

*Œuvres des grands maîtres.*

1888. *Six transcriptions pour grand orgue*. Durand. — I. Alleluia, du *Messie* (HÆNDEL). — II. Marche d'*Athalie* (MENDELSSOHN). — III. Marche du *Songe d'une nuit d'été* (ID.). — IV. Introduction du 3e acte et chœur des Fiançailles, de *Lohengrin* (R. WAGNER). — V. Marche religieuse de *Lohengrin* (ID.). — VI. Marche de *Tannhæuser* (ID.).
1894. *Six nouvelles transcriptions*. Durand. — I. Marche-gavotte, de *Josué* (HÆNDEL). — II. Prélude, de *Lohengrin* (R. WAGNER). — III. Chœur de *Paulus* (MENDELSSOHN). — IV. Introduction du 3e acte et chœur des Pèlerins, de *Tannhæuser* (R. WAGNER). — V. *Chorus mysticus*, de *Faust* (SCHUMANN). — VI. Psaume. — I. *Cieli immensi* (B. MARCELLO).

MUSIQUE DE CHANT

1883. *Recueil de vingt mélodies*, dans deux tons. Leduc. — I. Baiser maternel. — II. Ballade de la belle Viroise. — III. La Menteuse. — IV. L'Adieu. — V. Sous bois. — VI. Le Nuage. — VII. Madrigal. — VIII. Douce Ivresse. — IX. La Fée Jeunesse. — X. Rondel. — XI. Chanson d'été. — XII. Credo. — XIII. Le Baiser de paix. — XIV. Poème de mai. — XV. Chant du soir. — XVI. La Saint-Jean. — XVII. Chanson de printemps. — XVIII. Sérénade. — XIX. Extase. — XX. Le Galop.
1887. *Recueil de vingt mélodies nouvelles*, dans deux tons. Heugel. — I. La Chanson de ma mie. — II. A Douarnenez en Bretagne (la même, avec orchestre). — III. Près d'un ruisseau. — IV. Par le sentier. — Trimazo, chanson de mai, avec chœur de jeunes filles à l'unisson et ad libitum. — VI. Matin d'avril. — VII. Asperula. — VIII. Mignonne. — IX. Le Baiser. — X. Les Vivants et les Morts, strophes, avec soli et chœurs (la même avec orchestre). — XI. Rosées. — XII. Tarentelle (la même avec orchestre). — XIII. Matin. — XIV. Brunette. — XV. Bergerette, mélodie provençale, solo et chœurs (la même avec orchestre). — XVI. J'ai rêvé. — XVII. Madrigal. — XVIII. Bercense. — XIX. Allez-vous-en. — XX. Yseult.
1900. *Les voines tendresses*, six mélodies, dans deux tons. Heugel. — I. Prière. — II. L'Etoile au cœur. — III. Au bord de l'eau. — IV. Enfantillage. — V. Pèlerinage. — VI. Sur un album.
*Délivrance*, cantate, pour soli et chœurs, avec accompagnement de piano. Noël.
Dates diverses : *Jeanne*. — *L'Aveu*. Girod. — *Pourquoi les oiseaux chantent*, conte mystique (le même avec orchestre). Durand. — *Le Vitrail*, Enoch. — *Noël*, avec accompagnement de piano ou d'orgue. Hachette. — *Désir d'avril*. Heugel. — *Sérénade*. Id. — *La terre a mis sa robe blanche*. Id. — *Nous nous aimerons*. Id. — *L'année est morte*. Id. — *Dormir et rêver*. Id. — *L'air était doux*. Id. — *Au désir*. Id. — *La voie lactée*. Id. — *Le dernier adieu*. Id. — *L'enfant à son ange gardien*. Id. — *Magnolonne*. Id. — *Les heures*. Id. — *L'oubliée*. Id. — *Ce qui dure*, Id. — *Eclaircie*. Id. — *A l'Océan*. Id. — *Lamento*. Id. — *La chanson de Colin*, Id. — *En effeuillant des marguerites*. — *Le jardin d'amour*. — *Il m'aime*. — *Propos d'amour*. — *Ecoute la symphonie*. — *La lune s'effeuille sur l'eau*. — *Un petit roseau*. — *Si j'aparlé*. — *Vilanelle*. — *Autre baiser*. — *L'effeuillement*. — *Printemps*.
1907. *Odelettes antiques*, 6 mélodies.
1908. *La Chanson des roses*. — *Viatique*. — *Trop tard*.
1910. *Musique sur l'eau*, 6 mélodies.
1913. *Chanson de Marjolie*, 7 mélodies et un grand nombre de mélodies séparées de dates diverses.

MUSIQUE DE PIANO

Avant 1870. *Scherzo et choral*. Heugel. — *Marche orientale*. Id. — *Scherzo en fa* mineur. Id. — *Chœur et Danse de latins*. Id. — *Bluette pastorale*. Id. — *Rêverie-prélude*. Id. — *Allegro de bravoure*. Id. — *Divertissement*. Id. — *Intermezzo*. Id.
Dates diverses. *Chuconac*. Heugel. — *Clair de lune*. Id. — *Réveil*. Id. — *Danse des Nymphes* (ex. traite d'*Hylas*), Id. — *Thème varié*. Id. — *Deux préludes* (preludio patetico, preludio saltarello). Id. — *Impromptu*. Id. — *Morceaux détachés de la Farandole*. Id. — *Un soir au bord du lac*. Mennesson. — *Un rêve après le bal*. L. Grus.
1873. *Douze petites pièces*, en deux suites. Heugel. — I. Prélude (transcription du n° 1 de la *Suite-Miniature* pour orchestre). — II. Esquisse. — III. Badinage (transcription du n° 2 de la *Suite-Miniature* pour orchestre. — IV. Canzonetta. — V. Adagietto. — VI. Scherzetto. VII. Petite mazurka. — VIII. Toccata. — IX. Andantino rêverie (transcription du n° 3 de la *Suite-Miniature* pour orchestre). — X. Petite Marche (transcription du n° 4 de la *Suite-Miniature* pour orchestre). — XI. Allegretto-Capriccio. — XII. Impromptu final.
1875. *Trois airs de ballet*. Heugel (transcription des mêmes pour orchestre). — I. Tempo di valza. — II. Allegretto. — III. Saltarello.
1880. *Vingt pièces nouvelles*. A. Leduc. — I. A l'aube. — II. Air à danser (transcription du n° 1 des *Trois petites pièces* d'orchestre). — III. Interlude. — IV. Sonnet. — V. Remember. — VI. Histoire bizarre (transcription du n° 3 des *Trois petites pièces* d'orchestre). — VII. Duettino. — VIII. Chanson d'Orient (transcription du n° 2 des *Trois petites pieces* d'orchestre. — IX. Fanfare. — X. A la veillée. — XI. Choral. — XII. Petite valse. — XIII. Chanson Lesbienne. — XIV. Ronde des archers. — XV. Sorrente. — XVI. Histoire triste. — XVII. Menuet. — XVIII. Stella matutina. — XIX. Fragment de ballet. — XX. Chant bachique.
1893. *Poemes sylvestres* (six pièces). Heugel. — I. L'Allée solitaire. — II. Les Myrtilles. — III. Les Bûcherons. — IV. Le Banc de mousse. — V. La Source enchantée. — VI. Danse rustique.

1897. *Poèmes virgiliens* (six pièces). Heugel. — I. Tityre. — II. Galatea. — III. Daphnis. — IV. Les Abeilles. — V. Le Lethé. — VI. Diana.

1901. *Au jardin*, scènes mignonnes (six pièces). Heugel. — I. Les Oiseaux. — II. Roses et papillons. — III. Les Petites Visites. — IV. Gouttes de pluie. — V. Les Petits Canards. — VI. La Première Étoile.

*Marche héroïque de Jeanne d'Arc* pour piano seul (transcription pour orchestre). Mennesson.

*Deux Cantilènes*, transcrites du grand orgue, par I. Philipp). A. Leduc.

1903. *Ombres et lumières* (6 p.). Heugel.

1905. *Canzone*. Heugel.

1906. *Douze études de concert*. Heugel.

1907. *Menuet adagio*. Sonate. Heugel.

1908. *Six petites Valses intimes*. Heugel.

1909. *Poèmes alpestres*. Heugel.

1911. *La journée de l'enfant* (12 p.). Heugel.

1914. *A l'aventure* (12 p.). Heugel.

1917. *Prélude et fugue*. Heugel.

*Deuxième Ouverture de concert*, en *re*. A. Durand.

*Ouverture symphonique* en *ut*. Heugel.

*Suite villageoise*. Heugel.

*Ouverture de Frithiof*. Heugel.

*Fantaisie triomphale*. Heugel.

*Adonis*, poème symphonique. Heugel.

*Symphonie française*.

*Suite-Miniature*.

*Quatuor à cordes*.

*Dixtuor*.

*Deuxième Symphonie*.

*Fantasietta*.

1921. *Esquisses orchestrales*.

TRANSCRIPTIONS POUR DEUX PIANOS

*Farandole fantastique*, par Lack. Heugel.

*Deux Suites*, sur des pièces d'orgues choisies par I. Philipp. A. Leduc. Première suite : I. Prélude. — II. Cortège funèbre. — III. Scherzo. — IV. Thème provençal varié. — V. Finale. = Deuxième suite : I. Entrée. — II. In Paradisum. — III. Marche des Rois Mages. — IV. Toccata.

*Thème varié*, transcrit par I. Philipp. Heugel.

MUSIQUE DE CHAMBRE

De 1860 à 1870. *Mélodie*, en *sol*, pour violon ou violoncelle, avec piano. Legouix.

*Contemplation*, pour violon, avec piano. Legouix.

*Berceuse*, pour violon, avec piano. Legouix.

*Duettino d'amore*, pour violon et violoncelle ou alto, avec piano. Heugel.

*Andante-Cantabile*, pour violoncelle, avec piano. Le même avec orchestre. Heugel.

*Cavatine*, pour violoncelle, avec piano. Heugel.

Avant 1870. *Capriccio mélodique et Prière*, pour harmonium. Alexandre.

*Fantaisie pastorale*, pour harmonium, Alexandre.

*Trois transcriptions*, pour violon, piano et harmonium. Alexandre.

I. *Allegretto* de la Symphonie en *la*, Beethoven.

II. *Adagio* du Septuor, Beethoven.

III. *Adagio* de la Symphonie en *la* mineur, Mendelssohn.

*Fantaisie* pour musique d'harmonie, sur *Aben-Hamet* (transcription de G. Parès). Evette.

*La Farandole*, pour musique d'harmonie (transcription de G. Parès). Evette.

*La Farandole*, pour musique d'harmonie (transcription de L. Karren. Evette.

1886. *Saltarello*, pour violon avec piano (transcription du n° 3 des *Airs de Ballet*, avec orchestre. Heugel.

1887. *Mélodie religieuse*, pour violon, avec orgue et harpe ou piano (réduct. de la même pour orchestre). Pérégally.

*Andante religioso*, pour violoncelle, avec orgue. Pérégally.

1890. *Méditation-Prière*, pour violon solo, harpe et orgue (réduction de la même pour orchestre. Heugel.

*Première Suite pour instruments à vent* : 2 flûtes, 1 hautbois, 2 clarinettes, 1 cor et 2 bassons. Heugel. — I. Petite mazurka. — II. Canzonetta. — III. Chaconne.

*Deuxième Suite pour instruments à vent* : 2 flûtes, 1 hautbois, 2 clarinettes, 1 cor et 2 bassons. A. Leduc. — I. Ronde des archers — II. Chanson Lesbienne. — III. Petite Valse. — IV. Stella Matutina — V. Menuet.

*Sonate*, pour piano et violon. Heugel.

1893. *Hymne nuptial*, pour violon, alto, violoncelle, harpe et orgue (réduction du même pour orchestre). Heugel.

*Le même*, pour violon, piano et orgue. Heugel.

1896. *Concerto-Capriccioso* pour piano, avec second piano (réduit de l'orchestre), Heugel.

1897. *Deuxième Concerto*, pour piano, en *fa* mineur, avec second piano (réduit de l'orchestre). Heugel.

1898. *Concerto*, pour violon, avec piano (réduit de l'orchestre). Heugel.

1900. *Deux Pièces canoniques*, pour hautbois et violoncelle, avec piano (réduction des mêmes avec orchestre). Heugel.

*Méditation*, pour violon et hautbois, avec piano ou orgue. Heugel.

*Cantilène*, pour cor ou violoncelle et violon, avec piano ou orgue, Heugel.

*Menuet*, pour violoncelle, avec piano. Heugel.

*Orientale*, pour hautbois ou flûte, avec piano. Ricordi (de Milan).

*Sonate* pour deux violons. Heugel.

1903. *Fantaisie*, pour harpe, avec piano (réduit de l'orchestre). Heugel.

*1er Trio* pour piano, violon, violoncelle. Heugel.

1904. *Quintette* avec hautbois. Heugel.

1905. *Sonate* pour violoncelle et piano. Heugel.

1906. *Quatuor* avec piano. Heugel.

De 1903-1907. *Promenade sentimentale*, piano, violon, violoncelle. Heugel.

*Deux petits rêves d'enfant*, quatuor à cordes.

*Deux pièces* pour violon et piano. Heugel.

*Nocturne* pour violoncelle. Heugel.

*Terzettino* pour flûte, alto et harpe. Heugel.

*Morceau de concert*, pour trombone. Heugel.

*Au Jardin*, instruments à vent. Heugel.

*Entr'acte Rigaudon de Vavière*, pour alto, violoncelle. Heugel.

*Esquisse* pour violoncelle. Heugel.

*Aubade printanière*, pour harpe. Heugel.

*Ballade*, pour violon. Heugel.

*Rêverie scherzo*, pour violon. Heugel.

1908. *Quatuor* à cordes. Heugel.

1909. *Dixtuor* pour double quintette. Heugel.

1910. *2e Trio* avec piano. Heugel.

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

*Accompagnement pratique* du plain-chant. Pérégally.

*Notes et études d'harmonie*, pour servir de supplément au *Traité* de H. Reber. Heugel.

*Quatre-vingt-sept leçons d'harmonie*. Heugel.

*Traité de contrepoint et de fugue*. Heugel.

*Petit manuel théorique de l'harmonie*. Heugel.

En préparation : *Traité pratique et théorique d'harmonie*. Heugel.

1916. *2e Quatuor* à cordes. Heugel.

1918. *Fantaisie* pour trompette. Heugel.

1915. *Canon* pour violon et violoncelle. Heugel.

MUSIQUE RELIGIEUSE

Vers 1860. *Cinq motets*, avec accompagnement d'orgue. Janit (Lyon). — I. *Ascendit Deus*, offertoire en *si* ♭, solo en chœurs. — II. *O Salutaris*, en *fa*, solo de ténor, et chœur ad libitum. — III. *Agnus Dei*, solo pour mezzo-soprano. — IV. *Ave Verum*, en *fa*, pour ténor, ou soprano. — V. *O Salutaris*, en *fa*, pour ténor ou soprano.

1862-1866. *Messe Pontificale*, soli et chœurs à quatre voix S. A. T. B. avec orchestre. Partition réduite par l'auteur. Cette messe a été exécutée pour la première fois à Saint-Eustache par l'Association des Artistes musiciens (fête de sainte Cécile, novembre 1895). Heugel.

1876. *Messe brève* en *mi* ♭ à trois voix S. T. B., avec orgue ou orchestre. Heugel.

1894. *Messe brève*, en *la* ♭ majeur à trois voix S. T. B., soli et chœurs avec orgue. Heugel.

*Messe pour les morts*, soli et chœurs à quatre voix mixtes avec orgue ou orchestre. Madeleine.

*Kyrie* en *ut* mineur, chœur et solo de ténor.

*Domine Jesu Christe*, soli et chœurs.

*Sanctus*, chœurs.

*Pie Jesu*, duo et chœur.

*Agnus Dei*, soli et chœurs.

*Libera*, chœur et solo de baryton avec orgue ou orchestre.

*Petite Messe pour les morts*, chœurs à trois voix S. T. B., avec orgue.

*Libera*, offertoire en *sol* mineur, pour deux ténors.

*Pie Jesu*, en *ut* ♯ mineur, chœur à quatre voix et soli.

*Pie Jesu*, en *mi* ♭, petit chœur à quatre voix.

*Pie Jesu*, en *la* mineur, chœur à trois voix et soli pour deux ténors.

*Pie Jesu*, en *ut* mineur, solo de ténor.

*Absolve Domine*, motet, solo de baryton et chœur (extrait de Mendelssohn).

1895. *Motet solennel pour la fête de la sainte Vierge*, soli, chœurs et orchestre. Première audition par la Société des Concerts du Conservatoire (24 février 1895).

1896. *Messe brève*, en *fa* majeur à quatre voix S. A. T. B. avec orgue. Heugel.
*Messe brève*, en *fa* majeur à quatre voix S. A. T. B. avec ou sans accompagnement d'orgue, style palestrinien. Heugel.
*Credo*, pour une messe brève, quatuor d'hommes, soli et chœurs à voix mixtes, avec orgue. Heugel.
*Messe brève*, à trois voix d'hommes, avec orgue. Heugel.
Dates diverses, *Motets au saint-sacrement*. Heugel :
*O Salutaris*, en *ré*, solo de soprano ou ténor.
*O Salutaris*, en *la* ♯ solo de baryton avec violon, harpe, orgue et contrebasse.
*O Salutaris* en *fa* ♭, duo pour ténor et baryton.
*O Salutaris*, en *mi* ♯ majeur, chœur à trois voix S. T. B.
*O Salutaris*, en *si* ♯ majeur, chœur à quatre voix S. A. T. B.
*O Salutaris*, en *sol*, solo de ténor et chœur.
*O Salutaris*, en *la* ♭ (extrait de Beethoven), solo de soprano et chœur.
*O Salutaris*, en *sol* (extrait de Mozart), solo de baryton et chœur.
*O Salutaris*, en *ut*, solo de ténor et chœur, avec cor anglais, harpe, orgue et contrebasse.
Le même, avec orchestre.
*O Salutaris*, en *si* ♭, solo de soprano et chœur d'hommes avec clarinette ou violon, orgue et contrebasse.
Le même, avec orchestre.
*Ave Verum*, en *ré* ♭, solo de mezzo-soprano ou baryton élevé.
*Ave Verum*, en *la* ♯ majeur, chœur pour voix d'hommes.
*Ave Verum*, en *la* ♭, solo de ténor et chœur *ad libitum*.
Le même, en *fa*, pour mezzo-soprano ou baryton.
*Ave Verum*, en *fa*, solo de mezzo-soprano avec violon.
*Ave Verum*, en *mi* majeur, solo de ténor avec violoncelle ou clarinette.
Le même pour ténor et orgue seul.
Le même, pour mezzo-soprano et orgue seul.
*Ave Verum*, en *si* ♭ (extrait de Mendelssohn), solo de soprano ou ténor avec clarinette ou violon.
*Ave Verum*, en *fa*, solo de baryton et chœur *ad libitum* avec violoncelle, harpe et orgue.
*Ave Verum*, en *mi* ♯, solo de soprano et chœur *ad libitum*.
1908. *Ave Verum*, a cappella.
*Panis angelicus* (à César Franck) en *si* ♯ mineur, avec chœur *ad libitum*.
Le même, en *la* mineur, pour mezzo-soprano.
Le même, en *sol* mineur, pour contralto.
Le même, en *si* ♯ mineur, avec violon ou violoncelle, harpe et orgue.
Le même, en *la* mineur, avec violon ou violoncelle, harpe et orgue.
*Panis angelicus*, en *ré* majeur, solo de ténor avec harpe et violoncelle et orgue.
Le même, avec orgue seul.
Le même, en *ut*, pour mezzo-soprano et orgue seul.
Le même, avec orchestre.
*Panis angelicus*, en *si* ♯ majeur, solo de mezzo-soprano avec chœur d'hommes et harpe, violoncelle, orgue, contrebasse et violon *ad libitum*.
*Ecce panis*, en *mi* ♭, duo pour soprano et baryton.
*Ecce panis*, en *mi* ♭, duo pour deux sopranos.
*Ecce panis*, en *si* ♭, chœur à quatre voix d'hommes.
*Tantum ergo*, en *mi* majeur, solo de soprano ou ténor.
*Tantum ergo*, en *sol*, chœur à quatre voix d'hommes.
*Tantum ergo*, en *mi* ♭, chœur à quatre voix S. A. T. B.
*Tantum ergo*, en *mi* ♭, solo de baryton et chœur.
Le même, avec orchestre.
*Tantum ergo*, en *si* ♭, solo de ténor et chœur.
*Tantum ergo*, en *mi* ♯ majeur, solo de baryton avec violon, violoncelle, harpe et chœur *ad libitum*.
1900. *Messe solennelle de saint Remi*, soli, chœurs, orchestre. Première audition à Saint-Eustache, le 23 novembre 1900. Heugel.
1911. *Sanctus*, pour chœur et orgue. Heugel.
*Tantum ergo*.
*O Sacrum convivium*, solo de soprano ou ténor avec orgue ou orchestre.
*O Sacrum convivium*, chœur à quatre voix S. A. T. B.
*Bone pastor*, en *fa* majeur, choral à quatre voix S. A. T. B. (extrait de Mendelssohn).
*Lauda Sion*, en *ut*, soli et chœur à quatre voix S. A. T. B. (extrait de Beethoven).
Dates diverses. *Motets à la sainte Vierge :*
*Ave Maria*, en *sol* (à M. Miquel), solo de soprano ou ténor.
Le même, en *fa*, pour mezzo-soprano.
Le même, en *mi* ♭, pour contralto ou baryton.
*Ave Maria*, en *mi b*, solo de soprano.
*Ave Maria*, en *la* majeur, solo de ténor ou soprano.
*Ave Maria*, en *mi* ♭, solo de baryton.
*Ave Maria*, en *sol*, duo pour soprano et ténor.
*Ave Maria*, en *mi* ♯ mineur, duo pour deux sopranos.
*Ave Maria*, en *sol* majeur, chœur à quatre voix S. A. T. B.
*Ave Maria*, en *la* ♭, chœur à quatre voix S. A. T. B.
*Ave Maria*, en *la* mineur, solo de soprano et chœur.
*Ave Maria* en *la* ♭, duo pour ténor et baryton avec chœur.
(1911.) *Sub tuum*, en *ré* ♭, trio pour soprano, ténor et basse. Parties de violon et harpe.
*Sub tuum*, en *sol* majeur, trio pour soprano, ténor et basse.
*Sub tuum*, en *la* ♭, quatuor pour soprano, contralto, ténor et basse.
*Regina cœli*, en *si* ♭, solo de ténor, duetto de soprani et chœur à trois voix.
Le même, avec orchestre.
*O præ mulieribus*, offertoire pour les fêtes de la sainte Vierge, chœur à trois voix S. T. B.
*Ego Mater*, solo de soprano.
Le même, pour mezzo-soprano.
*Ave Maria*, en *la* majeur, solo de soprano.
*Christus resurrexit* (extrait de Marcello) solo de baryton et chœur avec grand orgue alterné.
Le même, avec orchestre.
*O filii et filiæ*, arrangé avec violoncelle, orgue, contrebasse et harpe *ad libitum*.
*Ave Maria*, en *la* ♭ (à M. Bosquin), solo de soprano ou ténor.
Le même, en *fa*, pour mezzo-soprano.
Le même, en *mi* ♭, pour contralto ou baryton.
Le même, en *la* ♭, pour soprano ou ténor avec violon ou violoncelle et harpe, par Samuel Rousseau.
Le même en *fa*, pour mezzo-soprano avec violon, violoncelle et harpe.
*Erant apostoli*, solo de baryton et chœur.
*Air de la Cantate* (de J.-S. Bach), solo de baryton.
*Fulgebunt justi*, chœur pour soprano, ténor, basse, solo de basse et quartetto de soprani.
*Adeste fideles*, solo et chœur avec violon ou violoncelle, harpe et orgue.
*Ecce adveuit Dominator Dominus*, chœur à quatre voix sans accompagnement, orgue *ad libitum*.
*Tu es Petrus*, en *si* ♭, chœur avec grand orgue alterné ou solo de baryton et chœur.
Le même, avec orchestre.
*Tu es Petrus*, en *si* ♯ majeur, chœur et solo de ténor avec violoncelle, harpe et contrebasse.
*Tu es Petrus*, en *si* ♯ majeur (extrait du précédent et contenant également le texte du *Tu es Sacerdos*), tutti de basse et chœur à trois voix S. T. B.
*Tu es Petrus*, chœur et 12 orgues sur un thème grégorien.
*Benédiction pontificale*, a cappella (1911).
*Veni Sancte Spiritus*, duo pour soprano et ténor.
*Veni Creator* en *mi* ♯, solo de baryton et chœur à quatre voix S. A. T. B., avec violon, violoncelle, harpe, orgue et contrebasse (transcription de Samuel Rousseau).
*Benedical robis* en *si* ♭, chœur pour voix d'hommes et voix d'enfants *ad libitum* et duetto pour soprano ou ténor et baryton avec orgue, violoncelle, harpe et contrebasse *ad libitum*.
*Deus Abraham* en *fa*, chœur avec soli de basse et ténor.
Le même, avec orchestre.
*Laudate D. o. g.*, chœur à quatre voix avec orgue ou orchestre.
1913. *Messe brève*, à trois voix dans l'esprit du motu proprio. Heugel.
1917. *Messe de la Délivrance*. Heugel.
*Agnus Dei*, en *la* majeur. Duo pour soprano et ténor. Heugel.
*Agnus Dei*, en *la* majeur. Duo pour ténor et baryton. Heugel.

Bibliographie.

*Journal de l'Université des Annales*, 51, rue Saint-Georges. 1914-1915, 9e année scolaire.
T. II, n° double, 20-21.
Hugues Imbert. — *Nouveaux Profils de musiciens*, Paris. Librairie Fischbacher.
*Les Gazettes politiques et littéraires*, deuxième année, avril 1900.
*Le Monde musical*, articles de M. Lucien Chevaillier, 15 juin 1912; 30 mai 1912; 30 juin 1912.
*La Revue musicale*, 1er avril 1910. Article de Jules Combarieu (conférence à la *Société des Grandes Conférences*, 14 mars 1910).

## *Gabriel Fauré.*

Gabriel Fauré est né le 13 mai 1845 à Pamiers (Ariège), où son père exerçait les fonctions d'inspecteur primaire, avant d'être nommé directeur de l'é-

cole normale d'instituteurs de Foix (1848). En 1854, les dispositions musicales manifestées par le jeune Gabriel décidèrent ses parents à l'envoyer à Paris, à l'Ecole de musique religieuse fondée par NIEDERMEYER. Dès la fin de la première année, il obtenait une récompense pour le piano. Mais les frais qu'entraînaient ces études semblaient lourds au directeur de l'école normale de Foix; aussi songeait-il à faire abandonner à son fils ses études si bien commencées. Pour conserver un brillant élève, NIEDERMEYER lui accorda la gratuité de la pension. En août 1855, après avoir suivi les leçons de NIEDERMEYER, de DIETSCH et de Camille SAINT-SAËNS, Gabriel FAURÉ remportait les prix de piano, d'orgue, d'harmonie et de composition musicale. En janvier 1866, il devenait organiste à l'église Saint-Sauveur à Rennes.

En mars 1870, il revenait à Paris, comme organiste accompagnateur à l'église Notre-Dame de Clignancourt. Il n'occupa ce poste que quelques mois, et, dès les premiers jours de la guerre, s'engagea dans les voltigeurs de la garde. Après l'armistice, il accepte la direction d'une classe à l'Ecole NIEDERMEYER et le poste d'organiste à l'église Saint-Honoré d'Eylau. Nommé quelques années plus tard organiste accompagnateur à Saint-Sulpice, il remplace en 1877 Théodore DUBOIS comme maître de chapelle à la Madeleine.

Cette même année et les années suivantes sont marquées par de nombreux voyages en Allemagne, d'abord à Weimar pour assister à la première représentation du *Samson et Dalila* de SAINT-SAËNS, ensuite à Cologne, à Munich, partout où il peut entendre les œuvres de WAGNER.

Déjà Gabriel FAURÉ s'était fait connaître comme compositeur. Le 8 février 1873, à la *Société nationale de musique*, dont il fut un des fondateurs, Mme Edouard LALO avait chanté sa *Chanson du pêcheur;* le 13 février 1874, sa *Suite d'orchestre* en *la*, qui ne fut jamais publiée, avait été exécutée chez COLONNE. Mais jusqu'au 5 juillet 1878, jour où fut jouée, aux Concerts de musique de chambre du Trocadéro, sa *Sonate* en *la* pour piano et violon op. 13, le nom de Gabriel FAURÉ ne s'était pas imposé au public. Longtemps encore, malgré l'article enthousiaste que lui avait consacré Camille SAINT-SAËNS, la réputation de Gabriel FAURÉ ne devait pas s'étendre au delà du cercle assez étroit des connaisseurs; longtemps, il devait rester presque inconnu du grand public, et cela en raison même du genre de musique qu'il écrivait. Seules en France, les œuvres d'orchestre ou de théâtre font la popularité d'un musicien.

Pour le théâtre, Gabriel FAURÉ n'avait écrit que la musique de scène de *Caligula* (1888), de *Shylock* (1889), et un *Prométhée*, joué en 1900 et en 1901 aux Arènes de Béziers. Jamais son nom n'avait figuré sur les affiches de l'Opéra ni de l'Opéra-Comique; il semblait même craindre de parler la langue musicale accessible au grand public; une seule fois, en 1913, il finira par se risquer au théâtre (Monte-Carlo, Théâtre des Champs-Elysées, Paris), avec une *Pénélope*, œuvre émouvante dans sa simplicité, tragédie forte qui restera un des chefs-d'œuvre de l'école française. D'autre part, il écrivait peu pour l'orchestre; un *Concerto* de violon, exécuté en 1879, ne fut jamais publié; une *Symphonie* en *ré* mineur (concerts COLONNE, 15 mars 1885) resta manuscrite. Pour exprimer la délicatesse de ses sentiments, il lui fallait l'intimité de la musique de chambre, et avec sa *Sonate* de violon, ses deux *Quatuors* pour piano et instruments à cordes (1882-1887), ses recueils de lieds demeureront ses vrais titres de gloire.

« La musique de M. Gabriel FAURÉ, élégante, subtile et raffinée, dit excellement M. Octave SÉRÉ, ne peut être pleinement goûtée que des délicats. » Ceux-ci ont su apprécier la pureté de sa ligne mélodique, la netteté de ses architectures qui font de lui un classique, mais un classique aux harmonies singulièrement hardies, un classique, devenu impressionniste au contact de Verlaine, dont il sut traduire musicalement les nuances et la tendresse sensuelle, un classique qui serait en même temps le très réel précurseur des révolutionnaires les plus modernes.

Toutes ces qualités n'échappèrent pas aux délicats. Sans le tapage d'un gros succès populaire, de plus en plus, la gloire de Gabriel FAURÉ s'affirmait; les titres, les honneurs marquaient le progrès de cette réputation. En 1885, l'Académie des beaux-arts lui accordait le prix Chartier pour ses œuvres de musique de chambre. En 1892, il succédait à Ernest GUIRAUD comme inspecteur des Beaux-Arts. Titulaire du grand orgue de la Madeleine le 2 juin 1896, professeur de composition, de contrepoint et de fugue au Conservatoire (10 octobre 1896), nommé directeur du Conservatoire (juin 1905) en remplacement de Théodore DUBOIS, il conservera ce poste jusqu'au 1er octobre 1920. Critique musical au *Figaro*, depuis la fin de 1902, président, depuis 1909, de la *Société musicale indépendante* (S. M. I.), Gabriel FAURÉ a été élu en 1909 membre de l'Institut et élevé, le 30 décembre 1910, au grade de commandeur de la Légion d'honneur. Il est mort le 2 novembre 1924.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE GABRIEL FAURÉ

PIANO A DEUX MAINS

*Trois Romances sans paroles*, op. 17. 1863, Paris, Hamelle.
1er *Impromptu* op. 25, 1883, Paris, Hamelle.
1re *Barcarolle*, op. 26, 1883, Paris, Hamelle.
1re *Valse-Caprice*, op. 30, 1883, Paris, Hamelle.
2e *Impromptu*, op. 31, 1883, Paris, Hamelle.
*Mazurka*, op. 32, 1883, Paris, Hamelle.
*Trois Nocturnes*, op. 33, 1883, Paris, Hamelle.
3e *Impromptu*, op. 34, 1883, Paris, Hamelle.
4e *Nocturne*, op. 36, 1884, Paris, Hamelle.
5e *Nocturne*, op. 37, 1884, Paris, Hamelle.
2e *Valse-Caprice*, op. 38, 1884, Paris, Hamelle.
2e *Barcarolle*, op. 41, 1885, Paris, Hamelle.
3e *Barcarolle*, op. 42, 1885, Paris, Hamelle.
4e *Barcarolle*, op. 44, 1886, Paris, Hamelle.
3e *Valse-Caprice*, op. 59, 1891, Paris, Hamelle.
4e *Valse-Caprice*, op. 62, 1894 (?), Paris, Hamelle.
6e *Nocturne*, op. 63, 1895 (?), Paris, Hamelle.
5e *Barcarolle*, op. 66, 1895 (?), Paris, Hamelle.
6e *Barcarolle*, op. 70, 1896 (?), Paris, Hamelle.
*Thème et variations*, op. 73, 1897, Paris, Hamelle.
7e *Nocturne*, op. 74, 1898, Paris, Hamelle.
*Huit pièces brèves*, op. 84, 1898-1902 (la dernière est le 4e *Nocturne*), Paris, Hamelle.
7e *Barcarolle*, op. 90, 1906, Paris, Heugel.
4e *Impromptu*, op. 91, 1906, Paris, Heugel.
8e *Barcarolle*, op. 96, 1908, Paris, Heugel.
9e *Nocturne*, op. 97, 1908, Paris, Heugel.
10e *Nocturne*, op. 99, 1909, Paris, Heugel.
9e *Barcarolle*, op. 101, 1910, Paris, Heugel.
5e *Impromptu*, op. 102, 1910, Paris, Heugel.
*Neuf Préludes*, op. 103, 1910-1911, Paris, Heugel.

PIANO A QUATRE MAINS

*Dolly*, op. 56, six pièces, 1893-96. Orchestrées par RABAUD, Paris, Hamelle.

HARPE

*Impromptu*, op. 86, pour harpe seule, 1904, Paris, Durand.

CHANT ET PIANO

*Le Papillon et la Fleur* (V. Hugo), op. 1, Paris, Hamelle.
*Mai* (V. Hugo), op. 1, Paris, Hamelle.

*Dans les ruines d'une abbaye* (orchestrée) (V. Hugo), op. 2, Paris, Hamelle.
*Les Matelots* (Th. Gautier), op. 2, Paris, Hamelle.
*Seule!* (Th. Gautier), op. 3, Paris, Hamelle.
*Sérénade toscane* (Romain Bussine), op. 3, Paris, Hamelle.
*Chanson du pêcheur* (Th. Gautier), orchestrée, op. 4, Paris, Hamelle.
*Lydia* (Leconte de Lisle), op. 4, Paris, Hamelle.
*Chant d'automne* (Ch. Baudelaire), op. 5, Paris, Hamelle.
*Rêve d'amour* (Victor Hugo), op. 5, Paris, Hamelle.
*L'Absent* (V. Hugo), op. 5, Paris, Hamelle.
*Aubade* (Louis Pommier), op. 6, Paris, Hamelle.
*Tristesse* (Th. Gautier), op. 6, Paris, Hamelle.
*Sylvie* (Paul de Choudens), op. 6, Paris, Hamelle.
*Après un rêve* (Romain Bussine), op. 7, Paris, Hamelle.
*Hymne* (Ch. Baudelaire), op. 7, Paris, Hamelle.
*Barcarolle* (Marc Monnier), op. 7, Paris, Hamelle.
*Au bord de l'eau* (Sully Prudhomme), op. 8, Paris, Hamelle.
*La Rançon* (Ch. Baudelaire), op. 8, Paris, Hamelle.
*Ici-bas* (Sully Prudhomme), op. 8, Paris, Hamelle.

Ces vingt premières mélodies ont été écrites vers 1865.

*Nell* (Leconte de Lisle), op. 18, 1880 (?), Paris, Hamelle.
*Le Voyageur* (Armand Silvestre), op. 18, 1880 (?), Paris, Hamelle.
*Automne* (Armand Silvestre), op. 18, 1880 (?), Paris, Hamelle.
*Poème d'un jour*, 3 mélodies, op. 21, 1881, Paris, Durand.
*Les Berceaux* (Sully Prudhomme), op. 23, 1882, Paris, Hamelle.
*Notre amour* (A. Silvestre), op. 23, 1882, Paris, Hamelle.
*Le Secret* (A. Silvestre), op. 23, 1882, Paris, Hamelle.
*Chanson d'amour* (A. Silvestre), op. 27, 1883, Paris, Hamelle.
*La Fée aux chansons* (A. Silvestre), op. 27, 1883, Paris, Hamelle.
*Aurore* (A. Silvestre), op. 39, 1884, Paris, Hamelle.
*Fleur jetée* (A. Silvestre), op. 39, 1884, Paris, Hamelle.
*Le Pays des rêves* (A. Silvestre), op. 1884, Paris, Hamelle.
*Les Roses d'Ispahan* (Leconte de Lisle), op. 39, 1884, orchestrée, Paris, Hamelle.
*Noël* (Wilder), op. 43, 1886, Paris, Hamelle.
*Nocturne* (Villiers de l'Isle-Adam, op. 43, 1886, Paris, Hamelle.
*Les Presents* (Villiers de l'Isle-Adam), op. 46, 1887, Paris, Hamelle.
*Clair de lune* (Verlaine), orchestrée, op. 46, 1887, Paris, Hamelle.
*Larmes* (Jean Richepin), op. 51, 1889 (?), Paris, Hamelle.
*Au cimetière* (Jean Richepin), op. 51, 1889 (?), Paris, Hamelle.
*Spleen* (Verlaine), op. 51, 1889 (?), Paris, Hamelle.
*La Rose* (Leconte de Lisle), op. 51, 1889 (?), Paris, Hamelle.

*Cinq mélodies* :
*Mandoline* (Verlaine), op. 58, 1890, Paris, Hamelle.
*En sourdine* (Verlaine), op. 58, 1890, Paris, Hamelle.
*Green* (Verlaine), op. 58, 1890, Paris, Hamelle.
*A Clymène* (Verlaine), op. 58, 1890, Paris, Hamelle.
*C'est l'extase* (Verlaine), op. 58, 1890, Paris, Hamelle.

*La Bonne Chanson* (Verlaine), op. 61, 1891-92, Paris, Hamelle.
*Le Parfum impérissable* (Leconte de Lisle), op. 76, 1897, Paris, Hamelle.
*Arpège* (A. Samain), op. 76, 1897, Paris, Hamelle.
*Prison* (Verlaine), op. 83, 1900, Paris, Hamelle.
*Soir* (A. Samain), op. 83, 1900, Paris, Hamelle.
*Dans la forêt de septembre* (Catulle Mendès), op. 85, 1903, Paris, Hamelle.
*La fleur qui va sur l'eau* (C. Mendès), op. 85, 1903, Paris, Hamelle.
*Accompagnement* (A. Samain), Paris, Hamelle.
*Le plus doux chemin* (A. Silvestre), op. 87, 1904, Paris, Hamelle.
*Le Don silencieux* (Jean Dominique), op. 92, 1906, Paris, Heugel.
*Chanson* (Henri de Régnier), op. 94, 1907, Paris, Heugel.
*La Chanson d'Ève* (Charles van Lerberghe), 10 mélodies, op. 95, 1907-1910, Paris, Heugel.
*En prière* (Stéphan Bordèse) sans numéro d'œuvre, Paris, Durand (orchestrée).
*Le Ramier* (A. Silvestre), sans numéro d'œuvre, 1904, Paris, Hamelle.
*Vocalise*, sans numéro d'œuvre, Paris, Leduc 1907.

DUOS, CHŒURS ET SCÈNES

*Puisque ici-bas* (V. Hugo), duo pour 2 sopranos, op. 10, 1870 (?), Paris, Hamelle.
*Turentelle* (Marc Monnier), duo pour 2 sopranos, op. 10, 1870 (?), Paris, Hamelle.
*Cantique de Jean Racine*, chœur à 4 voix mixtes, avec accompagnement d'harmonie et de quintette à cordes, op. 11, 1873 (?) (orchestrée), Paris, Hamelle.
*Les Djinns* (V. Hugo), chœur à 4 voix mixtes avec accompagnement d'orchestre, op. 12, 1875 (?), Paris, Hamelle.
*Le Ruisseau*, chœur pour 2 voix de femmes, op. 22, Paris, Hamelle.
*La Naissance de Vénus* (Paul Collin), scène mythologique pour soli, chœurs et orchestre, op. 29, 1882, Paris, Hamelle.
*Madrigal* (A. Silvestre), quatuor vocal avec accompagnement d'orchestre, op. 35, 1884, Paris, Hamelle.
*Fleurs d'or* (A. Samain), duo pour mezzo et baryton, op. 72, 1896 (?), Paris, Hamelle.

MUSIQUE RELIGIEUSE

*O Salutaris*, à 1 voix, op. 47, 1887 (?), Paris, Hamelle.
*Maria, mater gratiæ*, duo, op. 47, 1887 (?), Paris, Hamelle.
*Messe de Requiem*, pour soli, chœur et orchestre, op. 48, 1887, Paris, Hamelle.
*Ecce fidelis servus*, pour soprano, ténor et baryton, avec accompagnement d'orgue et contrebasse, op. 54, 1890 (?), Paris, Hamelle.
*Tantum ergo*, pour solo et chœur à 4 voix, op. 55, 1890 (?), Paris, Hamelle.
*Ave verum*, duo pour 2 voix de femmes, op. 65, 1894 (?), Paris, Hamelle.
*Tantum ergo*, chœur pour 3 voix de femmes avec soli, op. 65, 1894 (?), Paris, Hamelle.
*Salve Regina*, à 1 voix, op. 97, 1896 (?), Paris, Hamelle.
*Ave Mario*, à 1 voix, op. 67, 1895 (?), Paris, Hamelle.
*Ave Maria*, duo, op. 93, 1906, Paris, Heugel.
*Tantum ergo*, pour soprano ou ténor et chœur mixte, sans numéro d'œuvre, Paris, Durand.
*Tu es Petrus*, pour baryton, solo et chœur mixte, sans numéro d'œuvre, Paris, Durand.
*Messe basse*, pour 3 voix de femmes avec accompagnement d'orgue (œuvre ancienne), Paris, Heugel, 1907.

MUSIQUE DE CHAMBRE

*Sonate*, piano et violon, op. 13, 1876, Leipzig, Breitkopf.
*1er Quatuor*, en *ut* mineur, piano et cordes, op. 15, 1879, Paris, Hamelle.
*Berceuse*, violon et piano, op. 16, 1880, Paris, Hamelle.
*Elégie*, violoncelle et piano, op. 16, 1880, Paris, Hamelle.
*2e Quatuor*, en *sol* mineur, piano et cordes, op. 15, 1886, Paris, Hamelle.
*Petite pièce*, violoncelle et piano, op. 49, 1889 (?). Non publiée.
*Romance*, violoncelle et piano, op. 69, 1895 (?), Paris, Hamelle.
*Andante*, violon et piano, op. 75, 1898, Paris, Hamelle.
*Papillon*, violoncelle et piano, op. 77, 1898, Paris, Hamelle.
*Sicilienne*, violoncelle et piano, op. 78, 1898, Paris, Hamelle.
*Fantaisie*, flûte et piano (concours du Conservatoire), op. 79, 1898, Paris, Hamelle.
*Quintette*, en *ré* mineur, piano et cordes, op. 89, 1906, New-York, Schirmer.
*Sérénade*, violoncelle et piano, op. 98, 1908, Paris, Heugel.

MUSIQUE SYMPHONIQUE

*Concerto*, violon et orchestre, op. 14, 1878. Non publié.
*Ballade*, piano et orchestre, op. 19, 1881, Paris, Hamelle.
*Suite d'orchestre*, op. 20, 1875. Non publiée.
*Allegro symphonique*, op. 68, extrait de la *Suite d'orchestre*, op. 20, Paris, Hamelle.
*Romance*, violon et orchestre, op. 28, 1882, Paris, Hamelle.
*Symphonie*, en *ré* mineur, op. 40, 1884. Non publiée.
*Pavane* pour orchestre avec chœur ad libitum, op. 50, 1887, Paris, Hamelle.
*Petites et Mélisande*, suite d'orchestre, op. 80, 1898, Paris, Hamelle.

MUSIQUE DE SCÈNE

*Caligula* (Alexandre Dumas père), op. 52, Odéon, 8 novembre 1886, Paris, Hamelle.
*Shylock* (Edmond Haraucourt), op. 57, Odéon, 17 décembre 1889, Paris, Hamelle.
*Le Voile du bonheur* (G. Clemenceau), op. 88, Renaissance, 4 novembre 1901. Non publié.

MUSIQUE DRAMATIQUE

*Promethée*, tragédie lyrique (Jean Lorrain et E.-A. Hérold), op. 82, Béziers, 27 août 1900, Paris, Hamelle.
*Pénélope*, poème lyrique en 3 actes (René Fauchois), Monte-Carlo, 4 mars 1913, Paris, Heugel.

Bibliographie.

Camille Bellaigue. — *Etudes musicales*, 3e série, Paris, Delagrave, 1907.
Camille Benoit. — *Le Requiem de Gabriel Fauré*, Mayence-Bruxelles, Schott et Cie, 1888.
Charles Bordes. — *Gabriel Fauré*, Paris, La Grande Encyclopédie.
Alfred Bruneau. — *La Musique française*, Paris, Fasquelle, 1901.
Ph. Fauré-Fremiet. — *Gabriel Fauré*, 1929.
Arthur Hervey. — *Masters of French Music*, London, 1894.

*Copyright by Librairie Delagrave, 1929.*

Hugues Imbert. — *Profils de musiciens*, Paris, Fischbacher, 1888.
Vincent d'Indy. — *Cours de composition musicale*, 2e livre, Paris, Durand, 1909.
Octave Séré. — *Musiciens français d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1911.
L. Aguettant. — *Les Mélodies de Gabriel Fauré*. Courrier Musical, 1er février 1903.
A. Brunau. — *La Direction du Conservatoire*. Le Matin, 13 juin 1905.
G. Carraud. — *La Musique pure dans l'Ecole française contemporaine*. S. I. M., août-septembre 1910.
J. Combarieu. — *M. Fauré et la Direction du Conservatoire*. La Revue Musicale, 1er juillet 1905.
Paul Dukas. — *Prométhée. M. G. Fauré*. Revue hebdomadaire, octobre 1900.
Tristan Klingsor. — *Les Musiciens et les Poètes contemporains*. Mercure de France, novembre 1900.
Paul Ladmirault. — *La Bonne Chanson*. Courrier Musical, 31 mars et 7 avril 1900.
Pierre Lalo. — *Prométhée*. Le Temps, 5 octobre 1900 et 10 décembre 1907.
— *Le Nouveau Directeur du Conservatoire*. Le Temps, 20 juin 1905.
— *Les Réformes du Conservatoire*. Le Temps, 22 août et 17 octobre 1905, 27 avril 1906.
— *Le Requiem de M. Fauré*. Le Temps, 27 janvier 1906.
— *Le Quintette nouveau de M. Fauré*. Le Temps, 13 juillet 1906.
— *L'Ancien et le Nouveau Conservatoire*. Le Temps, 9 août 1910.
— *La Chanson d'Ève*. Le Temps, 31 août 1910.
Tristan Leclère. — *Les Musiciens de Verlaine*. Revue Bleue, 14 novembre 1903.
René Maizeroy. — *Prométhée aux Fêtes de Béziers*. Le Théâtre, octobre, I, 1900.
Ch. Malherbe. — *Gabriel Fauré*. S. I. M., août-septembre 1910.
C. Mauclair. — *Le Lied français contemporain*. Musica, novembre 1908.
O. Maus. — *Gabriel Fauré*. L'Art moderne, 25 mars 1906.
Jacques Merlay. — *G. Fauré et la Bonne Chanson*. La Revue Musicale, 15 novembre 1903.
Musica. — Numéro consacré à Fauré, février 1909.
D. Ch. Planchet. — *Notes sur G. Fauré*. Le Censeur, 4 janvier 1908.
— *Revue musicale*. N° consacré à *Gabriel Fauré*. 1er octobre 1922.
J. Saint-Jean. — *M. Gabriel Fauré*. La Nouvelle Revue, 1er juillet 1905.
— *La Musique de piano de G. Fauré*. La Nouvelle Revue, 15 janvier 1910.
C. Saint-Saëns. — *Une Sonate*. Le Journal de musique, 7 avril 1877.
G. Servières. — *La Bonne Chanson*. Le Guide Musical, 23 décembre 1894.
— *Les Mélodies récentes de G. Fauré*. Le Guide Musical, 23 janvier 1898.
Paul de Stoecklin. — *Gabriel Fauré*. Guide Musical, 1er avril 1909.
Julien Tiersot. — *Gabriel Fauré*. Bulletin mensuel de la Société Internationale de musique, novembre 1905.
Julien Torquet. — *Gabriel Fauré directeur du Conservatoire de Paris*. Le Guide Musical, 25 juin et 2 juillet 1905.
Fr. Verrelot. — *Le Requiem de M. Fauré*. Durendal, février 1901.
E. Vuillermoz. — *G. Fauré*. Courrier Musical, 1er juin 1905.
— *G. Fauré*. Revue illustrée, 1er juillet 1905.

### Gossec.

François-Joseph Gossé, dit Gossec, est né à Vergnies, dans les environs de Maubeuge, le 17 janvier 1734. Ses parents étaient très pauvres. Il fut d'abord gardeur de vaches. On dit qu'il avait fabriqué une sorte de violon avec un sabot; il chantait en s'accompagnant de ce grossier instrument. Un oncle, ayant remarqué ses aptitudes musicales, le fait envoyer à l'école et au lutrin. Le jeune garçon passe de là au chapitre de Sainte-Aldégonde de Maubeuge, puis à la cathédrale d'Anvers, où il devient premier chantre, où il apprend le clavecin et le violon et s'essaye dans la composition.

A dix sept-ans, Gossec, déjà marié avec Marie-Elisabeth Georges[1], arrivait à Paris (1751). Il eut la bonne fortune d'entrer, grâce à la recommandation de Rameau, comme chef d'orchestre dans la maison du fermier général Le Riche de la Poupinière.

C'est alors que notre compositeur crut bon de modifier son nom en lui donnant une apparence italienne ou allemande; il se faisait appeler tantôt Gossei, tantôt Gossec[2].

Il écrivait déjà force musique instrumentale : duos, trios, quatuors, symphonies. Il est possible que quelques-uns de ses ouvrages aient été exécutés au Concert spirituel dès 1755. Son nom est mentionné pour la première fois par le *Mercure de France*, le 13 avril 1757.

La *Messe des morts*, qu'il fit entendre aux Jacobins de la rue Saint-Jacques en mai 1760, attira l'attention sur son nom, définitivement tiré de l'obscurité. Cette *Messe des morts* se jouera continuellement aux cérémonies funèbres pendant toute la fin du XVIIIe siècle et jusqu'en 1814, où on l'entendit pour la dernière fois à l'église Saint-Roch pour l'anniversaire de la mort de Grétry.

A la mort de la Poupinière, Gossec entra chez le prince de Conti (1762). Puis il devint, entre 1766 et 1769, intendant de la musique du prince de Condé.

Cependant Gossec cherchait d'autres succès que ceux du concert ou de l'église. Il débuta à la Comédie Italienne, en 1765, avec de petits opéras-comiques, dont aucun n'obtint une fortune très brillante. Gossec renonce momentanément à continuer ses essais dans un genre où il n'arrivait pas à réussir.

En 1769 s'ouvre, à l'hôtel de Soubise, le fameux *Concert des amateurs*. La direction artistique en est confiée à Gossec. Il y réunit un orchestre de premier ordre, pour lequel il composera « ses grandes symphonies avec l'emploi de tous les instruments à vent ».

En février 1773, Berton et Dauvergne abandonnent la gérance du *Concert spirituel*. Gossec la reprend avec les violonistes Gaviniès et Leduc aîné, et immédiatement l'entreprise redevient prospère.

Le 20 mars 1774, il fait exécuter celle de ses symphonies qui restera la plus connue, la *Chasse*. Le 24 décembre de la même année, c'est la première audition de son oratorio *La Nativité*, qui fut repris les années suivantes à chaque fête de Noël.

En février 1777, le *Concert spirituel* changeait encore une fois de direction. Le chanteur Legros succédait à Gossec, Gaviniès et Leduc.

Le 7 avril 1777, une symphonie de Gossec obtenait un tel succès qu'elle était bissée par l'auditoire, fait peut-être sans précédent dans l'histoire des concerts français.

Après l'*Arche d'alliance*, en mars 1782, Gossec fut par deux fois acclamé.

Il possédait dès lors en France la première place parmi les compositeurs de musique instrumentale.

Le 9 décembre 1782, paraît son fameux *O Salutaris* à 3 voix, qui devait se transformer, sous la Révolution, en un *Hymne à la Liberté*, et dont un arrangement pour 3 cors fut souvent exécuté sous l'Empire dans les exercices du Conservatoire.

Des *Chœurs d'Athalie* écrits pour la tragédie de Racine furent chantés à la cour, à Fontainebleau, le 3 novembre 1785, puis au théâtre de la Nation à partir du 17 juin 1791. Un fragment de cet ouvrage, remanié en 1793 et adapté à des paroles de M.-J. Chénier, deviendra le *Serment républicain*.

Cependant Gossec était revenu au théâtre, où il

1 Sur cette question controversée du mariage de Gossec à cette date, voir Defrance, *Gossec*, 19-7, p. 18 et suivantes.

2. Il résulte des recherches de Me Defrance que le véritable nom de Gossec était Gosser. (*Loco cit.*, pp. 4, 5.) (N. D. L. D.)

aurait bien voulu recueillir quelques succès égaux à ceux de ses symphonies. Une tragédie lyrique, *Sabinus* (22 février 1774), ne réussit que médiocrement.

En avril 1775, Gossec fait partie du personnel de l'Opéra comme « maître de musique pour le service du théâtre ».

En avril 1778, il passe « maître de musique des chœurs ».

On apprécie beaucoup son talent, mais quelques essais de musique dramatique qu'il risque encore ne sont guère heureux.

On le charge volontiers de besognes de second ordre, comme, par exemple, d'ajouter à l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck la musique pour un divertissement de Noverre : les *Scythes enchaînés*.

En avril 1780, nouvel avancement : Gossec devient « maître de musique des chœurs » sans augmentation de traitement, mais avec part dans les bénéfices. En avril 1781, il prend le titre de « sous-directeur du chant », et en avril 1782, il figure en tête de la liste du personnel comme « compositeur ».

Arrive la Révolution. Gossec en adopte les principes avec ardeur. Il devient le plus fécond collaborateur des fêtes nationales. A lui seul, il fournit 33 de ces grandes compositions populaires et patriotiques que le gouvernement réclamait alors des musiciens. On lui donne le surnom de « Tyrtée de la Révolution ». Plus tard on dira : « La Révolution peut être comparée à un grand drame lyrique, paroles de M.-J. Chénier, musique de Gossec, décoration de David[1]. »

Le 1er vendémiaire an V (22 septembre 1796), dans une proclamation faite au Champ de Mars pour l'anniversaire de la fondation de la République, on cite « les noms des poètes et des compositeurs qui ont contribué à l'ornement des fêtes nationales depuis la conquête de la liberté et auxquels la nation adresse un tribut de reconnaissance... Au premier rang des compositeurs républicains, la nation place et proclame : le citoyen Gossec, l'un des cinq inspecteurs du Conservatoire de musique, connu par vingt-trois morceaux de musique, et qui ne laisse guère échapper une seule fête civique sans offrir son tribut de talent à la patrie. »

Gossec, qui avait été directeur de l'*Ecole Royale de chant et de déclamation* sous l'ancien régime[2], était devenu d'abord « lieutenant maître de musique » des musiciens de la garde nationale réunis par Sarrette, puis le principal organisateur de l'enseignement de la musique à l'*Institut national de musique*, jusqu'à ce que la loi du 3 août 1795, ayant constitué définitivement le *Conservatoire national de musique*, sous la direction de Sarrette, attribue à Gossec les fonctions d'inspecteur et de professeur de composition avec un appartement dans les locaux du faubourg Poissonnière et des appointements qui varieront par la suite sans jamais dépasser 5.000 francs.

Gossec dépensa dès lors la plus grande partie de son activité dans le professorat et dans l'étude des questions pédagogiques.

Il prit sa retraite le 1er janvier 1816, à 81 ans. Il était alors le doyen des musiciens et des compositeurs. Il n'a plus d'autre occupation que de suivre les représentations de l'Opéra-Comique et les séances de l'Institut (il en faisait partie depuis la fondation, 12 décembre 1795, et il avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1804). A partir de 1823, ses facultés s'affaiblirent considérablement. Il s'éteignit doucement à Passy, le 16 février 1829, à l'âge de 96 ans.

1. *France musicale*, 1841, p. 145.

2. Cette école, instituée par un arrêt du Conseil d'Etat du Roy du 3 janvier 1784, ouvrit ses portes le 1er avril suivant. Cf. Defrance, op. cit., p. 91.

## CATALOGUE DES ŒUVRES DE GOSSEC

### MUSIQUE DE THÉATRE

1765. *Le Tonnelier*, opéra-comique, 1 acte.
1765. *Le Faux Lord*.
1766. *Les Pêcheurs*, opéra-comique, 1 acte.
1767. *Toinon et Toinette*, opéra-comique, 2 actes.
*Le Double Déguisement*, opéra-comique, 2 actes.
1768. *Hylas et Sylvie*, musique de scène.
1773. *Sabinus*, tragédie lyrique, 4 actes.
1774. *Berthe*, opéra, 5 actes.
1775. *Alexis et Daphné*, fragments.
*Philémon et Baucis*, fragments.
1779. *La Fête du village*, intermède, 1 acte.
*Les Scythes enchaînés*, ballet.
*Myrza*, ballet, 3 actes.
1782. *Thésée*, tragédie lyrique, 4 actes.
1783. *Electre*, chœurs.
1785. *Athalie*, chœurs.
1792. *L'Offrande à la Liberté*, scène patriotique.
1793. *Le Triomphe de la République ou le Camp de Grand Pré*, divertissement lyrique, 1 acte.
1799. *La Nouvelle au camp* ou *Le Cri de vengeance*, scène lyrique.
S. D. *Mitoris*, opéra, 3 actes.
*Gallisto*, ballet, 3 actes.

### MUSIQUE INSTRUMENTALE

1753. *Six Sonates* pour deux violons et basse, op. 1.
1755. *Six Duos* pour deux flûtes ou deux violons, op. 2.
1756. *Six Symphonies* à 4 parties, op. 3.
1759. *Sei Sinfonie* a piu stromenti, op. 4.
1761. *Sei Sinfonie* à piu stromenti, op. 5.
1763. *Six Symphonies*, op. 6.
1765. *Six Duos* pour deux violons, op. 7. *Trois Grandes Symphonies*, op. 8.
1766. *Six Trios* pour deux violons et hautbois avec cor ad libitum, op. 9.
1769. *Six Symphonies*, à grand orchestre, op. 12.
1772. *Pièces* pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.
*Six Quatuors* pour flûte et violons, op. 14.
*Six Quatuors* pour 2 violons, alto et basse, op. 15.
1773. *Deux Symphonies*.
*Trois Grandes Symphonies*.
1774. *Sinfonia da caccia*.
1777. *Sinfonia périodique a piu strumenti* (douteux ; nom de Gossec ajouté à la plume).
*Symphonie concertante*, à plusieurs instruments.
1809. *Symphonie à 17 parties*.

### MUSIQUE RELIGIEUSE

1760. *Messe des Morts*.
1761. *Dies iræ*.
1774. *Christe redemptor*.
1775. *La Nativité*, oratorio.
1779. *Te Deum*.
1781. *L'Arche d'alliance*, oratorio.
1782. *Exaudiat*.
1784. *Domine salvum*. — *O Salutaris*.
1813. *Dernière Messe des vivants*.
1817. *Terribile est* (3 voix et orchestre).
*Jubilate Deo*.
*Dixit Dominus*.
*Kyrie* et *Gloria*.
*Quam dilecta*.
*Etenim passer*.
*Beati qui habitant*.
*Dominus a dextris*.
*Suite de Noël*.

### SCÈNES OU MORCEAUX

An VII. *Odes d'Anacréon* (en collaboration avec Cherubini, Lesueur et Méhul).
S. D. *Invocation à Mahomet*, scène.
*Le Bouquet*, scène pour une fête à laquelle assistait le roi (vers 1785).
*Ouverture de Perrin et Perrette*.
1814. *Arrangement sur la chanson Charmante Gabrielle*.
S. D. *Divertissement instrumental*.
*Chagrin d'amour*, romance.

*33 grandes compositions patriotiques* (V. Constant Pierre, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution*); *Symphonies militaires* (1789). — *Marche funèbre* (1790). — *Chant du 14 juillet* (1792). — *Hymne à Voltaire* (1791). — *Rondo national*. — *Hymne à l'Être suprême* (1794). — 2 orchestrations de la *Marseillaise*.

1791. *Traité de l'harmonie à l'usage des écoles nationales de Paris.*

An VIII. *Principes élémentaires de musique, arrêtés par les membres du Conservatoire de musique.*

*Rapports à l'Institut* (V. les tables du *Moniteur*).

**Bibliographie.**

Ad. Adam. — *Derniers Souvenirs d'un musicien*, Paris, Lévy, 1871.
Bachaumont. — *Mémoires.*
*Biographie nationale de Belgique*, article *Gossec*, Bruxelles, 1884-1885.
Boyse. — *Journal de la Ferté* (1887).
Michel Brenet. — *La Messe des Morts*. Journal Musical, août 1899.
— *Les Concerts en France sous l'ancien Régime.*
— *Bulletin de l'Académie royale de Belgique.*
Choron et Fayolle. — *Dictionnaire historique des musiciens.*
Contant d'Orville. — *Histoire de l'opéra bouffon*. Amsterdam, 1768.
Desboulmiers. — *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, Paris, 1769.
Louis Dufrane. — *Gossec*, Paris, 1927.
Escudier. — *Les Musiciens du temps de l'Empire.*
Fétis. — *Biographie universelle des Musiciens.*
A. Pougin. — *Supplément à la Biographie* de Fétis.
Grégoire. — *Les Gloires de l'opéra*, Bruxelles, 1878.
Grimm. — *Correspondance littéraire.*
Frédéric Hellouin. — *Gossec et la musique française à la fin du dix-huitième siècle*, Paris, A. Charles, 1903.
*Journal de Paris.*
La Borde. — *Essais sur la musique.*
*Mercure de France*, passim.
D'Origny. — *Annales du Théâtre Italien* (1788).
Frères Parfaict. — *Histoire de l'opéra bouffon* (1768).
Constant Pierre. — *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution*, Paris. — *L'Ecole de chant de l'Opéra*, Paris, 1896. — *Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales*, Paris, 1895.
J. Tiersot. — *Les Fêtes de la Révolution*, Paris, Hachette.

## *Gounod*

Charles-François Gounod naquit à Paris le 17 juin 1818. Son grand-père était « fourbisseur du Roi »; son père, second prix de Rome en 1783, était dessinateur. Malgré son talent de graveur et de lithographe, il ne fit pas fortune; et lorsqu'il mourut en 1823, sa veuve dut donner des leçons de piano pour élever ses deux fils, Charles, le futur musicien, et Urbain, qui fut architecte.

Gounod a noté lui-même les impressions artistiques de son enfance :

« Six ans et demi; premières sensations musicales, le *Freischütz* à l'Odéon.

« Douze ans et demi : *Otello* aux Italiens, la Malibran.

« Treize ans et demi : *Don Giovanni.* »

Déjà le jeune Gounod se sentait pour la musique une irrésistible vocation; mais, fort respectueux de l'autorité de sa mère, il lui adressa une longue lettre dans laquelle il la suppliait de le laisser suivre sa vocation. Celle-ci, avant de prendre une décision, consulta le proviseur du lycée Saint-Louis, où son fils faisait alors ses études. Très large d'idées, grand amateur de musique, le proviseur imposa à l'enfant une petite épreuve : il lui demanda de mettre en musique les paroles de la célèbre romance de Méhul : « A peine au sortir de l'enfance... » Etonné de la façon dont le jeune Gounod s'était tiré d'affaire, il lui dit, en le serrant dans ses bras : « Va, mon enfant, et fais de la musique. » Tout en prenant des leçons de Reicha, Gounod n'en continua pas moins ses études classiques, qu'il poursuivit jusqu'à son baccalauréat.

Il entra alors au Conservatoire, dans la classe d'Halévy, pour le contrepoint et la fugue, puis successivement, pour la composition lyrique, dans celles de Berton et de Lesueur. En 1839, à 21 ans, il obtenait le grand prix de Rome, et avant son départ pour l'Italie, il dirigeait, dans l'église Saint-Eustache, une messe à grand orchestre de sa composition.

Le séjour de Gounod en Italie, où il composa le *Soir*, le *Vallon*, une *Messe* à trois voix (1841) et un *Requiem* (1842), est important dans la carrière du musicien, au point de vue artistique comme au point de vue religieux. C'est alors qu'il étudia les œuvres de Palestrina et que Fanny Hensel, la sœur de Mendelssohn, lui fit connaître, pendant l'hiver et le printemps de 1840, les maîtres allemands, et en particulier Bach et Beethoven (ses sonates et *Fidelio*). D'autre part, sous l'influence d'un de ses anciens condisciples, Charles Gay, qui faisait à Rome ses études de théologie et plus tard entra dans les ordres, sous l'impression de l'éloquence du Père Lacordaire, se développaient et se précisaient les inclinations religieuses que Gounod avait manifestées dès l'enfance; il songeait même alors à se faire prêtre, et il aurait abandonné la musique, si sa mère, comprenant qu'il faisait fausse route, ne l'avait détourné de son projet.

Le voyage entrepris par Gounod, après son séjour à Rome, à travers l'Autriche et l'Allemagne (Vienne, Prague, Dresde, Berlin, Leipzig) lui permit d'entrer en relation avec Mendelssohn. Les œuvres de l'auteur des *Romances sans parole* l'enthousiasmèrent, et c'est par elles que s'établit chez lui le contact entre la musique française et la musique allemande.

A son retour à Paris, malgré ses fonctions de maître de chapelle de l'église des Missions, Gounod délaisse la musique pour se consacrer tout entier aux études théologiques. Il signe ses lettres : l'abbé Gounod; il porte l'habit ecclésiastique; mais bientôt la musique lui manque; il s'aperçoit que son art est devenu indispensable à sa vie; et en 1851, il débute au théâtre avec l'opéra de *Sapho*, que ne peuvent sauver ni le talent de Mme Viardot, la principale interprète, ni les excellentes pages que contient la partition. — Le public accueille avec la même froideur *Ulysse* (Théâtre-Français, 1852), et la *Nonne sanglante* (Opéra, 1854), dont l'échec semble plus explicable. Mais ce que n'avaient pu de longues partitions, une courte page le réalisa; la *Méditation sur le premier prélude de Bach* établit définitivement auprès du public la réputation de Gounod, qui, depuis 1852, dirigeait l'*Orphéon* (association des sociétés chorales et des écoles de chant de Paris).

Le public de l'Opéra-Comique trouva sans gaieté la musique du *Médecin malgré lui* (15 janvier 1858). Un an plus tard (19 mars 1859), le Théâtre Lyrique donnait la première de *Faust*, qui marque dans l'histoire de l'opéra français une date importante. Gounod venait de créer une forme nouvelle, qui pendant longtemps restera celle de tout notre théâtre musical; moins pompeuse, moins déclamatoire que les opéras de l'époque; familière, intime sans avoir le laisser aller des opéras-comiques, pénétrée de poésie, faisant à la mélodie une large place sans lui sacrifier pourtant l'harmonie, la musique de *Faust* réalisait pleinement l'idéal français. Et cependant, l'œuvre, a-t-on dit, n'aurait pas été comprise des premiers auditeurs; une telle opinion semble au moins fort exagérée; le chiffre des recettes prouve suffisamment le succès d'une œuvre dont la popularité devait s'étendre non seulement en France, mais dans le monde

entier. *Faust*, d'ailleurs, reste unique dans l'œuvre de GOUNOD : aucune de ses autres partitions (*Philémon et Baucis*, 1860; *la Reine de Saba*, 1862; *Mireille*, 1864; la *Colombe*, 1866; *Roméo et Juliette*, 1867) ne peut lui être comparée.

Après *Roméo*, dont le succès ne se maintint pas avec la continuité de celui de *Faust*, et cela peut-être en raison de la hâte avec laquelle l'opéra avait été improvisé, GOUNOD, de nouveau, se sent attiré par la musique religieuse. Il part pour Rome en décembre 1868, se proposant d'y composer un oratorio, *Sainte Cécile;* mais, dès janvier 1869, il abandonne l'œuvre commencée et entreprend d'écrire le poème et la musique de *Rédemption*, travail énorme qui devait l'occuper pendant plus de douze ans. Distrait de sa tâche par les enchantements de Rome, où il rencontre LISZT, à son retour à Paris, il se remet à l'œuvre. La guerre franco-allemande l'interrompt.

Le 15 septembre 1870, fuyant l'invasion, GOUNOD quitte la France et se réfugie en Angleterre. Les trois ans qu'il y passe, séparé des siens, sont les plus tristes de sa carrière. Il se lie avec une médiocre cantatrice, Mme WELDON, qui cherche à exploiter commercialement son génie, ses œuvres, sa gloire même. Enfin, en 1874, ses amis parviennent à l'arracher à cette influence funeste et le ramènent en France.

Il n'y retrouve la faveur du public ni avec *Cinq-Mars* (Opéra-Comique, 1877), ni avec *Polyeucte* (Opéra, 1878), ni avec le *Tribut de Zamora* (Opéra, 1881), et revient de nouveau à la musique religieuse; nul ne pourrait contester la sincérité de la foi du musicien dans des œuvres comme *Rédemption* (1882), comme *Mors et Vita* (1883); mais on serait en droit d'y regretter quelque fadeur, exagération fâcheuse de la douceur, dans certaines pages de ces partitions.

La carrière artistique de GOUNOD était terminée; peut-être s'était-il rendu compte du danger de la voie dans laquelle il avait engagé la musique religieuse; tel semble du moins le sens de la lettre qu'il adressait à Charles BORDES en 1892 : « Il est temps que le drapeau liturgique remplace dans nos églises celui de la cantilène profane, et que la *Fresque musicale* proscrive toutes les guirlandes de la romance et toutes les sucreries de piété qui ont trop longtemps gâté nos estomacs. » C'était presque condamner une partie de son œuvre, c'était surtout comprendre l'orientation nouvelle que les Chanteurs de Saint-Gervais allaient donner à la musique religieuse, et la restauration liturgique que préparait Dom Potier.

Cependant, il serait injuste de méconnaître l'influence énorme exercée par GOUNOD sur la musique contemporaine; un CÉSAR FRANCK, un Henri DUPARC, un BIZET et un MASSENET doivent beaucoup à celui que M. Camille BELLAIGUE considère comme digne « d'être nommé, non pas à côté, mais à propos de MOZART ».

Le 18 octobre 1893, GOUNOD mourait, dans sa propriété de Montretout, d'une congestion qui le frappa pendant qu'il jouait du piano.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE GOUNOD

MUSIQUE DRAMATIQUE

*Sapho*, opéra en trois actes, 16 avril 1851.
*Ulysse*, musique de scène et chœur, 18 juin 1852.
*La Nonne sanglante*, opéra en cinq acte, 18 octobre 1854.
*Le Bourgeois gentilhomme*, cérémonie et divertissement, 15 janvier 1857.
*Le Médecin malgré lui*, opéra-comique en 3 actes, 15 janvier 1858.
*Faust*, opéra dialogué en cinq actes, 19 mars 1859.
*Philémon et Baucis*, opéra en trois actes, 18 février 1860.
*La Colombe*, opéra-comique en un acte, 3 août 1860.
*La Reine de Saba*, opéra en quatre actes, 29 février 1862.
*Mireille*, opéra dialogué en cinq actes, 19 mars 1864.
*Roméo et Juliette*, opéra en cinq actes, 27 avril 1867.
*Les deux reines de France*, musique de scène et chœurs, 27 novembre 1872.
*Jeanne d'Arc*, musique de scène, danses et chœurs, 8 novembre 1873.
*Cinq-Mars*, opéra dialogué en 5 actes, 5 avril 1877.
*Polyeucte*, opéra en cinq actes, 7 octobre 1878.
*Le Tribut de Zamora*, opéra en cinq actes, 1er avril 1881.
*Les Drames sacrés*, drame lyrique en trois actes, 17 mars 1893.
*Ivan le Terrible*, opéra non terminé et détruit (1857).
*Georges Dandin*, opéra-comique inédit.
*Maître Pierre*, opéra inachevé.

MUSIQUE RELIGIEUSE

*Messes.*

1841. *Messe* à trois voix, chœur et orchestre.
1842. *Messe de Requiem*, à plusieurs voix sans accompagnement.
1846. *Messe* à quatre voix d'hommes sans accompagnement (messe des sociétés chorales).
1853. *Messe* à trois voix d'homme sans accompagnement (messe des orphéonistes).
1855. *Messe solennelle de Sainte-Cécile*, chœurs et orchestre.
1872. *Deuxième Messe solennelle*, chœur et orchestre.
1872. *Messe des Anges gardiens*, quatre voix et orgue.
1872-73. *Messe brève pour les morts.*
1874. *Messe instrumentale*, pour orchestre seul, voix ad libitum.
1876. *Messe du Sacré-Cœur*, quatre voix et orgue.
1882. *Messe de Pâques* (troisième messe solennelle), chœur et orchestre.
1887. *Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc*, soli, chœurs, trompettes et orgue.
1890. *Messe de Clovis*, d'après le chant grégorien, quatre voix et orgue.
*Messe en l'honneur du bienheureux Jean-Baptiste de la Salle*, d'après le chant grégorien, quatre voix et orgue (quatrième messe solennelle).
1892. *Requiem* à quatre voix et orchestre.

*Oratorios et cantates avec orchestre.*

1853. *Pierre l'Ermite.*
1854. *L'Ange et Tobie.*
1860. *Super flumina Babylonis*, psaume.
1871. *Gallia*, lamentation.
1871-72. *L'Annonciation.*
1871-72. *La Nativité.*
1875. *Te Deum* en l'honneur du bienheureux Jean-Baptiste de la Salle.
1875. *Cantate* en l'honneur du bienheureux Jean-Baptiste de la Salle.
1878. *Jésus sur le lac de Tibériade.*
1882. *Rédemption.*
1885. *Mors et Vita.*
1889. *La Communion des Saints.*

*Chœurs avec ou sans accompagnement d'orchestre.*

1846. *Offices de la semaine sainte*, à 4 voix d'hommes.
1859. *Pastorale* sur un Noël du XVIIIe siècle, à 4 voix mixtes.
1861. *Prière à Marie.*
1866. *Le Vendredi saint*, à 6 voix mixtes.
1871. *L'Adoration des Mages.*
1885. *Hymne à saint Augustin.*
*L'Angelus.*
*A saint Jean l'Évangéliste*, à 4 voix mixtes.
*Le Crucifix*, à 4 voix mixtes.
*Déjà l'Ange des cieux*, à 2 voix.
*D'un cœur qui t'aime*, double chœur à voix mixtes.
*Hail, gladdening light*, à 4 voix mixtes.
*Le Jour de Noël*, à 4 voix mixtes.
*Les Martyrs*, à 4 voix d'hommes.
*Noël*, à 2 voix de femme et orgue.
*O Jesus, my Lord*, double chœur à voix mixtes.
*The old hundreth Psalm*, à 4 voix mixtes.
*Omnipotent Lord*, à 4 voix mixtes.
*Portuguese hymn* (*Adeste fideles*), à 4 voix mixtes.
*Prière du soir et du matin*, à 6 voix mixtes.
*Russia anthem.*
*Les Sept Paroles du Christ*, à 4 voix mixtes.
*Sicut cervus*, à 4 voix mixtes.
*Tout l'univers est plein de sa magnificence*, double chœur à voix mixtes.

*Motets.*

*a.* En chœurs avec orchestre ou orgue.

*Agnus Dei* (1838); *Ave verum* (1853); *Ave verum* (quatre voix mixtes); *Benedictus; Da pacem; Inviolata; Kyrie; Libera;*

*Magnificat; Miserere* (quatre voix); *Nunc dimittis; O salutaris; O sanctissima* (quatre voix d'hommes); *Pater noster* (quatre voix mixtes); *Requiem; Sanctus; Stabat mater; Te Deum; Vexilla Regis*, etc.

*b.* En soli ou duos avec orgue.

*Adoro te supplex; Ave Maria* (1859); *Agnus Dei; Benedictus; Christus factus est; Ecce panis; Magnificat; Memorare; Miserere; Nunc dimittis; O salutaris; Pater noster; Pie Jesu; Quam dilecta; Salve regina; Sancta Maria; Tantum ergo; Te Deum*, etc.

*Cantiques ou mélodies sacrées.*

A une voix, avec orgue et piano.

*L'Anniversaire des martyrs; Ave Maria de l'enfant;* Cantique pour la communion; Cantique pour l'adoration du Saint-Sacrement; *Ce qu'il faut à mon âme; Le ciel a visité la terre; Chantez, voix bénies; Le départ des missionnaires; Dormez, divin Enfant;* Élévation; Hymne à l'Eucharistie; Hymne à saint Augustin; *Jesus de Nazareth; Jérusalem; Je vous salue, pleine de grâce; Marche des pèlerins; Les martyrs; Noël* (avec orgue et violon); *Noël! Noël! Le nom de Marie; Notre-Dame des petits enfants; Prière à Jeanne d'Arc;* Prière du soir; *Le retour de Tobie; Sainte Marie; Salut, ô Vierge; Sois notre mère; Vierge, épouse et mère de Dieu; Vierge Marie, ô Sainte Mère*, etc.

MUSIQUE PROFANE (VOCALE)

*Cantates avec orchestre.*

1837. *Marie Stuart et Rizzio* (2e grand prix de Rome).
1838. *La Vendetta.*
1839. *Fernand* (1er grand prix de Rome).
1856. *Vive l'Empereur.*
1858. *Cantate pour l'anniversaire de Molière.*
1862. *Hymne à la musique.*
*Le Temple de l'harmonie.*
1870. *A la frontière.*
1873. *Italie.*
1875. *Mémorare du soldat.*
1876. *La liberté éclairant le monde.*
1878. *Vive la France.*

*Chœurs.*

*a.* A quatre voix (avec ou sans accompagnement).

*Adam could find no solid peace; The bell; Bright star of Eve; Chant des compagnons; La cigale et la fourmi; Le corbeau et le renard; Chœur des chasseurs; Chœur des amis; Du monde et des cieux; Fleurs des bois; The farewell; Go, lovely Rose; Gitanella; Hymne à la France; Loin du pays. Le loup et l'agneau; My true love hath my heart; Oh! by rivers; Le repos de la tombe; Russian hymn; Take me, mother earth; Le vieux Gaulois et la dame de l'épée*, etc.

*b.* A trois voix (avec ou sans accompagnement).

*Le catéchisme, Les cloches; Les couronnes; Le dessin; La distribution des prix; L'écriture; La grammaire; Les vacances*, etc.

*Duos (avec piano).*

*Au printemps; Barcarolle; Bienheureux le cœur sincère; Blessed is the man; Chanson de la brise; Cantilène de Rousard; Déjà l'azur des cieux; Déjà l'aube matinale; Dieu partout; La Fête des couronnes; Fuyons, ô mes compagnons; Jeanne d'Arc et les voix du ciel; Les Jeunes Danoises; Les Jeunes Françaises; Par une belle nuit; La Prière de Jeanne d'Arc; Vivat! Hymne pour la réception d'un évêque*, etc.

*Mélodies pour voix seules (avec piano).*

Plus de deux cents.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

*Orchestre.*

*Scherzo* (1837); *Symphonie* en *re* (1855); *Symphonie* en *mi bémol* (1855); *Saltarella* (1877); *Marche religieuse; Souvenirs d'un bal* (orchestre à cordes et deux flûtes); *Nouette* pour instruments à vent; *Marche funèbre d'une marionnette; Scherzo* pour deux contrebasses; *Le calme*, méditation pour violon et orchestre; *La vision de Jeanne d'Arc*, pour violon et orchestre (ou orgue); *Méditation sur un prélude de Bach*; trois *Quatuors* pour instruments à cordes.

*Piano.*

*L'Angelus; Bal d'enfants; Danse de l'épée; Dodelinette; La fête de Jupiter; Grande valse* (en *re*); *Impromptu; Invocation; Le lierre; Musette; Passacaille; Les Patriotes*, marche; *Les Pifferari; Prélude; Royal-Menuet; Sérénade; Valse caractéristique; Valse des fauves; La Vénezienne; Barcarolle*, etc.

*Sonate à quatre mains.*
*Introduction, thème original et variations.*

*Orgue.*

*Marches*, entrées et sorties pour le service divin.
*Hymne à sainte Cécile* (avec piano et violon).
*Offertoire.*
*Sérénade* (avec piano et violon).
*Trois chorals* et fugues.
*Trois préludes* et fugues.

*Piano-pédalier.*

*a.* Avec orchestre.

*Danse roumaine; Hymne national russe; Suite concertante.*

*b.* Seul.

*Canzonetta* en *ré*; *Toccata* en *fa*.

ARRANGEMENTS

*La Jeune Religieuse*, de SCHUBERT, pour piano, violon, violoncelle et harmonicorde (1856).
*Méditation sur un prélude* de BACH pour violon principal, cor obligé et orchestre (1855), puis pour orgue, piano et violon.
*Chant des Jacobites. Deux Chants écossais.*
*Quintette de Così fan tutte*, de MOZART, pour piano, violoncelle et orgue.
*Bello in Ciel*, mélodie sur une étude de CHOPIN.
*Choix de chorals* de BACH, transcrits pour orgue.

**Bibliographie.**

*Méthode du cor à pistons.*
GOUNOD. — *Mémoires d'un artiste*, 1 vol., Paris, Calmann-Lévy.
*Manuscrits et lettres inédites.*
Camille BELLAIGUE. — *Gounod*, 1 vol. de la collection des « Maîtres de la Musique », Paris, Alcan.
P.-L. HILLEMACHER. — *Charles Gounod*, 1 vol. de la collection « Les Musiciens célèbres », Paris, Laurens.
J.-G. PRODHOMME et A. DANDELOT. — *Gounod*, 2 vol., Paris, Delagrave, 1911.
Louis PAGNERRE. — *Charles Gounod, sa vie et ses œuvres*, 1 vol., Paris, L. Sauvaître, 1890.
E. SERGY. — *Fanny Mendelssohn, d'après les mémoires de son fils*, 1 vol., Paris, Fischbacher, 1888.
Camille SAINT-SAËNS. — *Portraits et souvenirs*, 1 vol., Paris, Société d'édition artistique.
Jules SIMON. — *Fugues et croquis*, 1 vol., Paris, Flammarion.

## *Grandménil.*

Jean-Baptiste Fauchard DE GRANDMÉNIL naquit en 1737 à Paris. Destiné au barreau par son père, il fut reçu avocat au Parlement et plaida avec succès quelques causes remarquables. Mais il était attiré par le métier de comédien. A la suite de certains démêlés qu'il eut avec sa famille, il quitta brusquement la France, avec sa femme, et s'engagea au théâtre de Bruxelles. Il appartint ensuite aux théâtres de Bordeaux et de Marseille, où il acquit une grande réputation dans les rôles de valet. Le 31 août 1790 il débutait à la Comédie française dans le rôle d'Arnolphe de l'*École des femmes*. Il devint plus tard sociétaire, et ne prit sa retraite que le 1er avril 1811. Sa terre patrimoniale de Grandménil, le produit de ses économies, et les pensions qu'il obtint en se retirant lui composaient un revenu assez considérable. Il mourut à Paris le 24 mai 1816, âgé de 79 ans.

Sous l'Empire, GRANDMÉNIL avait été nommé professeur de déclamation au Conservatoire, et l'Institut l'avait élu membre de sa quatrième classe.

Lors de la réorganisation de l'Académie des beaux-arts en 1816, une ordonnance du Roi lui attribuait dans cette compagnie un fauteuil qu'il ne devait plus occuper que pendant quelques semaines.

On a de GRANDMÉNIL :

*Le Savetier joyeux*, opéra-comique en 1 acte (non représenté), Paris, Prault, 1759, in-8° de 47 pages.

**Bibliographie.**

*Almanach des spectacles*, 1760, p. 94.
MICHAUD. — *Biographie universelle*, Paris.
LOUIS. — *Dictionnaire portatif des Théâtres*, 2e édition, p. 398.
*Journal de la Librairie*, 1816, p. 188.
*Journal de Paris*, 16 juillet 1816.
Henry LYONNET. — *Dictionnaire des comédiens* (ceux d'hier). Genève.
*Opinion du parterre*, tome IX, pages 170-178.
Raoul ROCHETTE. — *Discours* prononcé au nom de l'Académie des beaux-arts sur la tombe de GRANDMÉNIL.

## *Grétry.*

GRÉTRY est né à Liège le 11 février 1741. Son père était violoniste. De très bonne heure, il entra, comme enfant de chœur, dans une maîtrise où il subit tellement de mauvais traitements de la part d'un maître de chapelle barbare qu'il faillit prendre la musique en dégoût. Ce cauchemar dura quatre ou cinq ans, après quoi, il fut rendu à sa famille comme décidément incapable. L'enfant continua d'apprendre la musique, et dans des conditions meilleures. Mais le grand événement de sa jeunesse qui confirma définitivement sa vocation, ce fut l'arrivée à Liège d'une troupe italienne qui jouait des opéras-bouffes. GRÉTRY s'enthousiasma pour PERGOLÈSE, et ne rêva plus que théâtre. Il obtint ses entrées à la salle des Italiens, et tous les soirs il assistait au spectacle. Les acteurs s'intéressèrent à lui et lui apprirent à chanter à l'italienne; il se découvrit un fort joli soprano; bientôt après, il rentrait triomphalement à la maîtrise qu'il avait quittée quelque temps auparavant, comblé de flatteries par le maître qui naguère le rouait de coups. Mais on abusa de sa voix et de ses forces, et sa santé en fut pour toujours compromise. Les leçons de l'organiste RENEKIN et du maître de musique de Saint-Paul, MOREAU, ne lui suffirent pas longtemps, et, après avoir composé six petites *Symphonies* et une *Messe solennelle*, il partit à pied pour l'Italie, le cerveau bouillonnant de musique. Il avait alors 18 ans. A Rome, il trouva un asile dans le Collège liégois, où il resta de 1759 à 1766, travaillant, rêvant, se promenant, suivant les théâtres, les concerts et les exécutions de musique religieuse dans les églises, voyageant parfois. Tant d'années d'observations ou d'études ne lui apprirent pas grand'chose de l'harmonie ou du contrepoint : c'est de sa musique qu'on dira plus tard : « Entre la partie de basse et celle du premier violon on ferait passer un carrosse à quatre chevaux, » tellement la trame en était lâche. Du reste, les compositeurs italiens ne lui donnaient-ils pas eux-mêmes l'exemple de la négligence dans la facture de leurs opéras si vite bâclés?

Avant de quitter l'Italie, GRÉTRY se fit recevoir membre de l'Académie des philharmonistes de Bologne, et donna au théâtre Alibert de Rome *les Vendangeuses* (1766), qui remportèrent un éclatant succès. Après quoi, il quitta l'Italie, s'arrêta six mois à Genève, où il demanda audience à Voltaire, et vint se fixer à Paris.

Il commence par prendre contact avec le nouveau milieu dans lequel il se trouve tout d'un coup transporté. Il suit l'Opéra; mais RAMEAU l'ennuie. Il s'enthousiasme alors pour le Théâtre-Français et pour les grands acteurs d'alors : « Leur déclamation me semblait le seul guide qui me convînt, le seul qui pût me conduire au but que je m'étais proposé. » Il consulte Mlle CLAIRON et note en musique « ses intonations, ses intervalles et ses accents ». DIDEROT l'engage à persévérer dans cette voie, et, après un premier insuccès, sans conséquence (*Les Mariages samnites*), GRÉTRY remporta une victoire décisive avec *le Huron* (1768). On goûta l'expression juste et variée, la grâce et le naturel, la fantaisie poétique d'un art d'ailleurs si conforme aux traditions créées par PHILIDOR et MONSIGNY. Puis vinrent *Emile* (1769), avec son fameux quatuor : « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille? » le *Tableau Parlant* (1769), la *Fausse Magie* (1775), *Richard Cœur de lion* (1784) et bien d'autres ouvrages dont le succès eut son retentissement à l'étranger, en Italie, en Belgique, en Allemagne et jusqu'en Suède.

La situation de GRÉTRY était devenue fort brillante. Pensionné du roi depuis 1775, pensionné de l'Opéra depuis 1782, il avait été nommé de plus directeur de la musique particulière de la Reine, censeur royal pour la musique et inspecteur de la Comédie Italienne (1787). La Révolution le met dans la misère. Heureusement, il obtint une des places d'inspecteur du Conservatoire, et un des trois fauteuils de musicien à l'Institut (1795), et d'ailleurs le gouvernement lui accorde une petite pension. Mais sa santé devenait fort précaire, et il préfère renoncer à ces fonctions au Conservatoire pour se retirer dans l'Ermitage de J.-J. ROUSSEAU, à Montmorency, qu'il venait d'acheter. En 1802, Napoléon lui accordait la croix de la Légion d'honneur. Il s'éteignait enfin le 24 septembre 1813. Depuis bien longtemps il ne composait plus.

GRÉTRY a joué un rôle considérable dans l'histoire de la musique française. Il a repris les principes de LULLY en les appliquant à l'opéra-comique, il a subi l'influence de l'école des symphonistes de Mannheim et, indirectement, il a préparé la voie à l'opéra de GLUCK.

M. CUCUEL a défini fort ingénieusement la parenté de beaucoup de thèmes beethovéniens avec des motifs des opéras-comiques de GRÉTRY. Ce ne fut pas seulement un grand artiste, mais aussi un théoricien de son art, parfois très perspicace. Ses *Mémoires ou Essais sur la musique* renferment des vues intéressantes sur l'ouverture à programme, sur l'entr'acte servant de commentaire psychologique à une situation, sur la peinture des passions et des caractères par le moyen des sons, et sur les matériaux et les procédés dont elle suppose l'analyse exacte. Il rêve d'une tragédie musicale où le dialogue serait parlé, l'orchestre caché; d'un théâtre du peuple, de jeux nationaux. Il voudrait introduire le chant dans l'enseignement primaire. Tout cela présenté d'une façon un peu confuse, mais témoignant d'une intelligence curieuse et d'un esprit inventif.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE GRÉTRY

1766. *Le Vendemmiatrice* (Les Vendangeuses), 2 actes représentés à Rome (partition perdue ou détruite).
1767. *Isabelle et Gertrude*, 1 acte de Favart, représenté à Genève (partition détruite).
1768. *Les Mariages samnites*, 3 actes de Légier, représentés à Paris (partition refondue en 1776).
1768. *Le Huron*, 2 actes de Marmontel.
1769. *Lucile*, 1 acte de Marmontel.
*Le Tableau parlant*, 1 acte d'Anseaume.
1770. *Silvain*, 1 acte de Marmontel.
*Les Deux Avares*, 2 actes de Venouillot de Faitaire.
*L'Amitié à l'épreuve*, 2 actes de Favart, partition remaniée en 1772.
*Zémire et Azor*, 4 actes de Marmontel.
1772. *L'Ami de la maison*, Marmontel.
1773. *Le Magnifique*, 3 actes de Sedaine.
*La Rosière de Salency*, 4 actes de Masson de Pezay. (Partition remaniée en 3 actes, en 1774.)

*Céphale et Procris*, 3 actes de Marmontel. (Partition remaniée en 1775 et en 1777.)
1775. *La Fausse Magie*, 2 actes de Marmontel.
1776. *Les Mariages samnites*, 3 actes de du Rozy. (Partition remaniée en 1782.)
1777. *Malvoce*, 4 actes de Lanjon. (Partition détruite.)
1778. *Les Trois Ages de l'Opéra*, prologue de De Visnes.
*Le Jugement de Midas*, 3 actes de Hales.
*L'Amant jaloux*, 3 actes de Hales.
1779. *Les Événements imprévus*, 3 actes de Hales. (Partition remaniée en 1780.)
*Aucassin et Nicolette*, 4 actes de Sedaine. (Partition remaniée en 3 actes en 1782.)
1780. *Andromaque*, 2 actes de Pitra. (Partition remaniée en 1781.)
1781. *Emilie*, 1 acte de Guillard.
1782. *Colinette à la cour*, 3 actes de Lourdet de Santerre (additions en 1785).
*L'Embarras des richesses*, 3 actes de Lourdet de Santerre. (Partition remaniée en 1782.)
1783. *La Caravane du Caire*, 3 actes de Morel de Chefdeville.
1784. *L'Épreuve villageoise*, 2 actes de Desforges.
*Richard Cœur de lion*, 3 actes de Sedaine. (Partition remaniée en 4 actes, puis en 3 actes en 1785.)
1785. *Panurge dans l'île des Lanternes*, 3 actes de Morel.
1786. *Amphitryon*, 3 actes de Sedaine (partition remaniée en 1788).
*Les Méprises par ressemblance*, 3 actes de Patrat.
*Le Comte d'Albert*, 3 actes de Sedaine.
*La Suite du Comte d'Albert*, 1 acte de Sedaine.
1787. *Le Prisonnier anglais*, 3 actes de Desfontaines (partition remaniée en 1788 et 1793).
1788. *Le Rival confident*, 2 actes de Forgeot.
1789. *Raoul Barbe-Bleue*, 3 actes de Sedaine.
*Aspasie*, 2 actes de Morel.
1790. *Pierre le Grand*, 4 actes de Bouilly.
1791. *Guillaume Tell*, 3 actes de Sedaine.
1792. *Clarisse et Ermance ou les deux couvents*, 3 actes de Desprez.
*Basile, ou à trompeur, trompeur et demi*, 1 acte de Sedaine.
1794. *La Rosière républicaine*, 1 acte de Silvain Maréchal.
*Joseph Barra*, 1 acte de Levrier.
*Denys le Tyran, maître d'école à Syracuse*, 1 acte d'Hoffmann.
1797. *Lisbeth*, 2 actes de Favières.
*Anacréon chez Polycrate*, 3 actes de Guy.
*Le Barbier du village ou le Revenant*, 1 acte de Grétry neveu.
1799. *Elisca ou l'amour maternel*, 3 actes de Favières (additions en 1812).
1801. *Le Casque et les Colombes*, 1 acte de Guillaud.
1803. *Delphis et Mopsa*, 2 actes de Guy.

**Bibliographie.**

Michel Brenet. — *Grétry, sa vie et ses œuvres*. Paris, Gauthier-Villars, 1884, in-8° de 287 pages.
Henri de Curzon. — *Grétry*, Paris, H. Laurens, collection des Musiciens célèbres.
Georges Cucuel. — *Les Créateurs de l'opéra-comique français*, Paris, Alcan, 1914, collection des Maîtres de la musique.
*Édition des œuvres de Grétry*, publiée par le gouvernement belge, chez Breitkopf et Haertel à Leipzig; 37 volumes in-4° actuellement parus.
Fétis. — *Biographie universelle des musiciens*.
Ed.-G.-J. Grégoire. — *Grétry*, Bruxelles, 1883.
Romain Rolland. — *Musiciens d'autrefois*, Paris, 1908, in-16.
J.-B. Rongé. — *Grétry*, dans la *Biographie nationale* publiée par l'Académie royale de Belgique, tome VIII, Bruxelles, 1884-1885.

## *Ernest Guiraud.*

Ernest Guiraud naquit le 23 juin 1837, à la Nouvelle-Orléans. Son père, Jean-Baptiste Guiraud, ancien grand prix de Rome, avait vainement, à deux reprises, tenté de faire entendre ses œuvres à Paris; les difficultés de la vie l'avaient contraint d'émigrer en Amérique, et il vivait à la Nouvelle-Orléans, du produit des leçons qu'il donnait. De bonne heure, son fils ayant manifesté des dispositions pour la musique, son père lui en avait enseigné les premiers éléments; vers 1849, il l'aurait amené à Paris, pour lui ouvrir l'imagination, le former par l'audition d'œuvres musicales et préparer son avenir. Il serait même reparti pour la Nouvelle-Orléans, avec un certain nombre de livrets d'opéra, qu'il aurait achetés pour exercer son fils à la composition.

Ce qui reste certain, c'est qu'à 13 ans, le jeune Ernest avait déjà fait représenter un opéra : le *Roi David*, qui avait été en 1847 la première œuvre dramatique de Mermet, fut favorablement accueilli au Théâtre Français de la Nouvelle-Orléans.

Peu de temps après, Guiraud partait pour la France, pour y continuer ses études musicales. Il y trouvait les anciens amis de son père, parmi lesquels Croizilles, violon solo de l'Opéra-Comique, et Barbereau, ancien condisciple de son père, chez Reicha, qui lui donna des leçons d'harmonie. Admis au Conservatoire, d'abord dans la classe de piano de Marmontel, il obtint un premier accessit en 1855, un second prix en 1857, et en 1858 un premier prix. Il passa alors dans la classe de composition d'Halévy.

A cette époque, Guiraud vit de quelques leçons et d'un modeste emploi de timbalier au théâtre de l'Opéra-Comique, qui lui permet de se familiariser avec les œuvres nouvelles. Il fréquente certains artistes et fait la connaissance de Berlioz : « Le fils de Guiraud, écrit celui-ci au moment des répétitions de l'*Enfance du Christ*, m'a été bien utile. C'est un charmant garçon qui deviendra un homme. » La prédiction de Berlioz ne tarda pas à se réaliser : en 1859, à son premiers concours, Guiraud remportait le grand prix de Rome avec la cantate *Bajazet et le joueur de flûte;* le jury le lui décernait à l'unanimité.

Guiraud, avec sa nature ardente et enthousiaste, garda de son séjour en Italie un souvenir très vif. Chacune des années qu'il y passa fut marquée par un envoi qui déjà portait la marque caractéristique de son talent : des idées musicales délicates et distinguées, exprimées avec une rare correction. Son premier envoi fut une *Messe solennelle;* son second un opéra bouffon italien en un acte, *Gli Avventurieri;* le troisième un opéra-comique, *Sylvie*, qui fut représenté le 11 mai 1864 à Paris, et dont on cite encore un charmant duo avec chœur dans la coulisse.

Après *Sylvie*, Guiraud dut attendre cinq ans une nouvelle occasion de se produire. Alors commença pour lui une vie de luttes et de déceptions dans laquelle il fut soutenu par un ami de la première heure, Bizet. A peu près du même âge, les deux musiciens partagèrent leurs souffrances et leurs joies, n'engageant rien sans se consulter, se confiant tous leurs projets, s'en remettant chacun au jugement de l'autre.

Guiraud, pendant une grande partie de sa vie, semble avoir été poursuivi par une malchance qui l'empêche de profiter du succès. C'est d'abord la représentation de *En prison*, donné au Théâtre Lyrique le 5 mars 1869 contre le gré du musicien; mécontent du livret, mécontent même de la partition, il ne voulait pas laisser jouer la pièce. *Le Kobold*, représenté le 2 juillet 1870 sur la scène de l'Opéra-Comique, s'annonçait comme un succès; les représentations furent brusquement interrompues par la déclaration de guerre. Pendant la guerre, Guiraud ne voulut pas profiter de l'exemption de service à laquelle lui donnait droit son prix de Rome; il s'engagea dans un régiment de marche et fit son devoir à côté du peintre H. Regnault, particulièrement à l'affaire de Montretout.

Après la guerre, Guiraud se consacra au relèvement de la musique française; courageusement, malgré le peu de succès de ses premières œuvres, il se mit au travail. Le 23 novembre 1872, il donnait au théâtre de l'Athénée *Madame Turlupin*, dont les critiques louèrent la finesse et l'élégance. Déjà le

28 janvier, les Concerts populaires avaient exécuté une *Suite d'orchestre* de lui, et PASDELOUP l'avait choisi en 1873 pour composer une des trois ouvertures qu'il s'était engagé à faire exécuter l'année suivante pour favoriser l'essor de la musique française. Cette œuvre figura au programme du concert du 1er mars 1874, bientôt suivie, le 6 décembre, d'un *Air de ballet*.

Une nouvelle tentative au théâtre s'était de nouveau heurtée à la fatalité qui semblait s'acharner contre GUIRAUD. L'incendie de l'Opéra vint arrêter brusquement le succès de *Gretna-Green*, un ballet en un acte joué le 5 mai 1873. Au théâtre, GUIRAUD donnera encore *Piccolino*, en 1876, à l'Opéra-Comique, et en 1882 *la Galante Aventure*, qui fut mal accueillie du public. Enfin, désireux de donner la mesure de son talent dans le genre dramatique, GUIRAUD avait entrepris une grande œuvre, que la mort ne lui laissa pas le temps de terminer. Mais, là encore, il lui avait fallu lutter contre de multiples difficultés. Un premier ouvrage, entrepris avec Edmond Gondinet, avait été interrompu par la mort de son collaborateur. Une deuxième tentative avait échoué pour des raisons demeurées inconnues. Enfin, GUIRAUD avait découvert dans les *Récits des temps mérovingiens* d'Augustin Thierry, un sujet qui lui plaisait; en peu de temps, il en avait terminé trois actes; le quatrième était déjà ébauché. Pour pouvoir, pendant ses vacances, travailler en toute tranquillité, il s'était fait bâtir une modeste maison au bord de la mer, à côté de celle de son collaborateur. L'œuvre resta inachevée, et la *Frédégonde* de GUIRAUD, terminée par SAINT-SAËNS, fut froidement reçue par le public de l'Opéra en 1895.

Mais depuis longtemps déjà, GUIRAUD ne pouvait consacrer à la composition que les loisirs assez courts que lui laissaient ses fonctions de professeur. En novembre 1876, il avait été nommé professeur d'harmonie et d'accompagnement au Conservatoire, à la place d'Edouard BAPTISTE. La classe qui lui était confiée était très faible; GUIRAUD parvint à la relever. Quand la maladie força Victor MASSÉ à abandonner son cours de composition, GUIRAUD fut appelé à lui succéder. Sa fonction de professeur développa en lui des qualités nouvelles; par intérêt pour ses élèves, a noté un de ses biographes, « GUIRAUD d'indolent devint actif; GUIRAUD devint exact, GUIRAUD sut l'heure qu'il était ». Certains lui ont reproché d'avoir assisté en spectateur un peu timide à l'évolution de la musique française dans la seconde moitié du XIXe siècle; on a prétendu qu'il était resté par trop fidèle aux principes anciens. Cependant, il sut toujours, avec une grande largeur d'esprit, admettre les principes nouveaux, et les noms de quelques-uns de ses élèves, parmi lesquels on cite Claude DEBUSSY et Paul DUKAS, prouvent que jamais son enseignement n'étouffa l'originalité de ceux qu'il considérait comme des amis.

En mars 1891, il avait remplacé Léo DELIBES à l'Institut. En 1892, un an après sa nomination, il mourait brusquement au Conservatoire même, dans le cabinet du secrétaire général qu'il était venu entretenir de questions relatives à son enseignement.

Comme homme, avec un charme et une nonchalance qu'il devait à sa patrie, avec une droiture et un dévouement dont il donna de multiples preuves, GUIRAUD se faisait remarquer surtout par sa bonté. « Le bon GUIRAUD », ainsi le désignait-on couramment. Son obligeance était telle que, lui qui ne connut jamais le succès au théâtre, il s'employa avec une énergie qu'il n'avait pas pour la défense de ses intérêts personnels, à sauver de l'oubli les œuvres de ses amis; on sait tout ce que BIZET lui doit; plus tard, il orchestra les *Contes d'Hoffmann*, après la mort d'OFFENBACH, et *Kassya*, après celle de DELIBES.

CATALOGUE DES ŒUVRES D'E. GUIRAUD

ŒUVRES DE THÉATRE

1852. *Le Roi David*, la Nouvelle-Orléans.
11 mai 1864. *Sylvie*, 1 acte, Opéra-Comique.
5 mars 1869. *En prison*, 1 acte, Théâtre Lyrique.
2 juillet 1870. *Le Kobold*, 1 acte, Opéra.
23 novembre 1872. *Madame Turlupin*, Athénée.
5 mai 1873. *Gretna-Green*, ballet, Opéra.
11 avril 1876. *Piccolino*, Opéra-Comique.
1882. *La Galante Aventure*, Opéra-Comique.
Œuvre posthume. *Frédégonde*, Opéra, 1895.
Orchestration des *Contes d'Hoffmann* d'OFFENBACH, et de *Kassya* de L. DELIBES.

ŒUVRES D'ORCHESTRE

28 janvier 1872. *Suite d'orchestre*, Concerts Pasdeloup.
1er mars 1874. *Ouverture de concert* (arrangée à quatre mains).
6 décembre 1874. — *Air de ballet* (danse persane).
En outre, *Mélodies*, chant et piano; *Traite pratique d'instrumentation*.

Bibliographie.

Th. DUBOIS. — *Discours prononcé aux funérailles d'E. Guiraud*, Paris, 1892, in-4°.
GROVE'S. — *Dictionary of music and musicians*, London, 1910.
H. IMBERT. — *Portraits et Etudes*, Paris, 1894. *Lettres de Bizet à E. Guiraud*.
MASSENET. — *Discours prononcé aux funérailles d'E. Guiraud*, Paris, 1892, in-4°.
PALADILHE. — *Notice sur E. Guiraud*, Paris, 1893, in-4°.
A. POUGIN. — *Supplément à la Biographie universelle de Fétis*.
H. RIEMANN. — *Dictionnaire de musique*, trad. HUMBERT, Paris, 1899.
*Revue des Deux Mondes* : *Gretna-Green*, 1er juin 1873; *Frédégonde*, 15 janvier 1896.
Julien TIERSOT. — *Un Demi-Siècle de Musique française*, Alcan, 1918.

## J. Halévy.

Jacques-Fromental-Elie HALÉVY est né le 27 mai 1799 à Paris, dans une maison de la rue Neuve-des-Mathurins, détruite au moment de la construction du Grand Opéra. Sa famille, originaire de Furth en Bavière, s'était établie à Paris à la fin du XVIIIe siècle. Son père, Elie Halévy, était un littérateur, qui célébra la paix d'Amiens par un hymne hébreu qui fut chanté à la synagogue. De son vrai nom, il s'appelait Lévy; en 1807, lorsque les Israélites de France furent invités par mesure gouvernementale, en accord avec une décision du grand Sanhédrin, à changer ou à modifier leurs noms de famille pour éviter des confusions, provenant de la similitude d'un grand nombre de noms, il ajouta à son nom l'affixe hébraïque Hal. Halévy était d'ailleurs le nom de plusieurs talmudistes célèbres, notamment, au XVIe siècle, celui d'un poète fameux, Jédédias Halévy.

A dix ans, le jeune Jacques HALÉVY entra au Conservatoire, dans la classe de CAZOT pour le solfège, dans celle de LAMBERT pour le piano (1810). En 1811, il suivait les cours d'harmonie de BERTON. Pour la composition, il fut l'élève et l'élève préféré de CHERUBINI; c'est CHERUBINI qui fut son véritable maître; c'est à lui qu'il doit son éducation forte, sa science, son goût pour la musique religieuse et pour les tonalités liturgiques, son mépris du lieu commun et son horreur de la trivialité. A quinze ans, à dix-sept, prétendent d'autres biographes, il fut nommé répéti-

teur et bientôt après professeur-adjoint de solfège; beaucoup de ses élèves étaient plus jeunes que lui.

Trois fois il concourut pour le prix de Rome, et il l'obtint, à peine âgé de vingt ans, avec la cantate *Herminie*. Rappelé de sa mère, survenue la même année, lui fit différer d'un an son départ pour Rome, pour obéir au désir de son père. Cette circonstance l'amena à écrire sa première œuvre : un *De Profundis* à grand orchestre, dédié à CHERUBINI et exécuté dans la synagogue à l'occasion de la mort du duc de Berry.

Pendant son séjour à Rome, il fait la connaissance de ROSSINI; à Naples, il écrit 3 actes de ballet pour le théâtre San-Carlo et trois canzonette en dialecte napolitain. Pendant les trois ans qu'il passe ensuite en Allemagne et en Autriche, il va voir BEETHOVEN et s'essaye dans le genre du grand opéra avec une ouverture à grand orchestre et un final italien pour *Marco Curzio*, représenté à Vienne.

A son retour à Paris, en 1822, HALÉVY reprenait son poste au Conservatoire; mais s'il retrouvait du travail et une vie assurée, les succès du théâtre devaient se faire attendre pour lui. Jusqu'à la première de la *Juive*, c'est-à-dire pendant treize ans, il va connaître les luttes, les déboires, les découragements, les déceptions mêlés de quelques victoires éphémères.

Avant son départ pour l'Italie, il avait écrit pour l'Opéra *Les Bohémiennes*, qui ne furent jamais représentées. *Eratostrate*, un opéra en trois actes, reçu en 1825 par le jury de lecture, ne fut pas même mis en répétition. La carrière de *Pygmalion* fut un peu plus longue; les rôles furent distribués; l'œuvre arriva même jusqu'aux répétitions du quatuor; mais elle n'alla pas plus loin. HABENECK s'y opposa. A l'Opéra-Comique, l'*Artisan* fut peu joué en 1827.

Cependant on reconnaissait volontiers la valeur d'HALÉVY; c'est ainsi qu'en 1826, il avait été nommé accompagnateur, puis chef de chant au Théâtre Italien, en remplacement d'HÉROLD, qui passait à l'Opéra avec avec le même titre. En 1828, il était chargé d'écrire pour la fête de Charles X une pièce de circonstance, *le Roi et le Batelier*. Son poste au Théâtre Italien lui ayant permis d'étudier toutes les ressources de la voix de la MALIBRAN, il écrivit pour elle *Clari*, sur les paroles du Florentin Giannone. L'œuvre, représentée en 1829, fut bien reçue du public. A *Clari* succéda la même année *le Dilettante d'Avignon*. Ces imitations du style italien contribuèrent à établir la réputation d'HALÉVY auprès du grand public, mais sans le détourner du but qu'il poursuivait, la composition d'un grand opéra.

En 1827, il avait été nommé professeur d'harmonie et d'accompagnement au Conservatoire. Il était appelé à l'Opéra comme chef du chant, à côté d'HÉROLD, dont il épousait la fille. Un certain nombre de tentatives heureuses lui gagnaient la confiance de l'administration; à *Manon Lescaut*, un ballet joué à l'Opéra en 1830, succède *Yelva*, un opéra-comique en un acte, qui, mis en répétition, ne fut jamais représenté, le théâtre ayant fermé ses portes à cause des mauvaises affaires du directeur. En 1831, la nouvelle direction de l'Opéra-Comique y fait jouer *la Langue musicale*. En 1832, HALÉVY compose la partie vocale d'un ballet mêlé de chants, *la Tentation*, qui est monté à l'Opéra. En 1833, il était nommé professeur de composition au Conservatoire. L'année suivante, la rentrée de MARTIN à l'Opéra-Comique lui fournissait l'occasion d'écrire un petit acte, *les Souvenirs de Lafleur*, qui eut du succès. La même année, il était choisi pour terminer un ouvrage qu'HÉROLD avait commencé, mais dont il n'avait eu le temps d'écrire que quatre morceaux, *Ludovic*.

1835 marque l'apogée de la carrière musicale d'HALÉVY. La direction de l'Opéra lui avait demandé une œuvre en cinq actes. Scribe en écrivit le livret; c'était *la Juive*. Ayant à décrire les souffrances de ses coreligionnaires, HALÉVY se sentit vraiment inspiré et sut trouver des accents sincères. Cependant, *la Juive* fut reçue assez froidement; la richesse des décors, le luxe de la mise en scène, firent croire au public que la musique était sacrifiée. Les envieux allaient même jusqu'à prétendre qu'HALÉVY avait puisé dans le portefeuille d'HÉROLD, et dérobé à ROSSINI le trio du second acte. C'est cependant l'œuvre d'HALÉVY qui resta le plus longtemps au répertoire.

La même année, il donnait à l'Opéra-Comique *l'Eclair*, dont l'aisance aimable contrastait singulièrement avec la sombre tristesse de *la Juive*.

Après *l'Eclair*, HALÉVY reste deux ans et demi avant d'aborder de nouveau la scène. En mars 1838, il fait jouer à l'Opéra *Guido et Ginevra ou la Peste de Florence*; le sujet était si sombre que l'œuvre eut peu de succès. Les années suivantes sont malheureuses pour HALÉVY; elles sont marquées par deux échecs successifs : celui des *Treize* à l'Opéra-Comique en 1839, en 1840 celui du *Drapier* à l'Opéra. En 1841, il donnait *la Reine de Chypre*, écrite pour la voix de Mme STOLZ. En 1843, HALÉVY trouvait des accents patriotiques dans *Charles VI*; l'opéra avait chance de tenir longtemps l'affiche; des raisons d'Etat en interrompirent les représentations; on craignit que le chant « guerre aux tyrans » n'amenât des complications extérieures.

HALÉVY donnera encore sur les scènes de l'Opéra-Comique et du Théâtre Lyrique diverses œuvres, parmi lesquelles on peut citer *les Mousquetaires de la Reine*, *le Val d'Andorre*, qui en 1848 sauve un théâtre de la ruine, *la Dame de pique* (1850), *la Tempesta*, écrite pour le théâtre de la Reine à Londres (1850) et jouée à Paris en 1851, *le Juif errant* (1852), *le Nabab* (1853), *Jaguarita l'Indienne* (1855), *Valentine d'Aubigny* (1856), *la Magicienne* (1857). Mais jamais, il ne tiendra avec aucune de ces œuvres un succès franc. A sa mort, il laissait inachevés deux grands opéras, *Vanina d'Ornano* et *Noé ou le Déluge*.

Cependant, en 1836, HALÉVY avait été nommé membre de l'Institut; il devint secrétaire de l'Académie des beaux-arts en 1854, à la mort de Raoul Rochette; à ses travaux comme membre de l'Institut se rattachent des *Leçons de lecture musicale* et un *Mémoire sur le diapason*. Il commença la publication d'un *Dictionnaire des Beaux-Arts*.

Malade, il refusa d'abord de quitter Paris comme le médecin le lui conseillait; il savait sa présence utile dans les six commissions dont il faisait partie. Enfin, devant l'aggravation de son état, il se rendit à Nice, où il languit tout l'hiver, entouré des soins de sa femme et de ses enfants. Il y mourut le 17 mai 1862.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE F. HALÉVY

THÉATRE

1819. *Les Bohémiennes*, opéra, non représenté.
1819. *Eratostrate*, opéra, non représenté.
1823. *Pygmalion*, opéra, non représenté.
1824. *Les deux pavillons*, Opéra-Comique.
1827. *L'Artisan*, 1 acte, Théâtre Feydeau.
1829. *Le Roi et le Batelier*.
1829. *Clari*, 3 a., Théâtre Italien.

1829. *Le Dilettante d'Avignon*, 1 a., Théâtre Feydeau.
1830. *Attendre et courir*, Opéra-Comique (avec de Ruolz).
1830. *Manon Lescaut*, ballet, 3 a, Opéra.
1830. *Velva*, 1 acte, opéra-comique, non représenté.
1831. *La Langue musicale*, 1 acte, Opéra-Comique.
1832. *La Tentation*, 5 actes, Opéra, ballet avec chœur, en collaboration avec Gide.
1834. *Les Souvenirs de Lafleur*, 1 acte, Opéra-Comique.
1835. *La Juive*, 5 actes, Opéra.
1838. *Guido et Ginevra*, 5 actes, Opéra.
1839. *Les Treize*, 3 actes, Opéra-Comique.
1839. *Le Schériff*, 3 actes, Opéra-Comique.
1840. *Le Drapier*, 3 actes, Opéra.
1841. *La Reine de Chypre*, 5 actes, Opéra.
1841. *Le Guitarero*, 3 actes, Opéra-Comique.
1843. *Charles VI*, 5 actes, Opéra.
1844. *Le Lazzarone*, 2 actes, Opéra.
1846. *Les Mousquetaires de la Reine*, 3 actes, Opéra-Comique.
1847. *Les Premiers pas*, inauguration de l'Opéra (avec Adam et Auber).
1848. *Le Val d'Andorre*, 3 actes, Opéra-Comique.
1849. *La Fée aux roses*, 3 actes, Opéra-Comique.
1850. *La Dame de pique*, 3 actes, Opéra-Comique.
1850. *La Tempesta*, Londres, théâtre de la Reine.
1851. *La Tempesta*, Paris, Théâtre Italien.
1852. *Le Juif errant*, 5 actes, Opéra.
1853. *Le Nabab*, 3 actes, Opéra-Comique.
1855. *Jaguarita l'Indienne*, 3 actes, Théâtre Lyrique.
1856. *Vanina d'Ambigny*, 3 actes, Opéra-Comique.
1858. *La Magicienne*, 5 actes, Opéra.
1858. *Valentine d'Ornano*, opéra laissé inachevé.
1858. *Noé ou le déluge*, opéra laissé inachevé.

MUSIQUE VOCALE

18 mars 1849. Quelques scènes du *Promethée* d'Eschyle traduites par son frère Léon Halévy, Conservatoire.
*Cantate, les Plages du Nil.*
Plusieurs *Messes*. — *De profundis*. — *Romances*.
*Chœurs orphéoniques* parmi lesquels : *France et Italie*, *Chant du forgeron*, *Nouvelle Alliance*.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

*Sonate* pour piano à 4 mains.
*Nocturne*.
*Rondo ou caprice*.

ŒUVRES LITTÉRAIRES

Nombreux *Éloges* et *Notices* comme secrétaire de l'Académie des beaux-arts.
*Leçons de lecture musicale*, Paris, 1857.
*Souvenirs et portraits*, Paris, 1861.
*Derniers Souvenirs et portraits*, Paris, 1863.
On lui attribue :
Sous le pseudonyme d'Alberti, *l'Inconsolable*, 1 acte, Théâtre Lyrique, 13 juin 1855.
Cantate officielle *Italie*, Opéra-Comique, 7 juin 1859.

**Bibliographie.**

Beulé. — *Notice sur la vie et les ouvrages de F. Halévy* (éloge prononcé à l'Académie des beaux-arts).
Blaze de Bury. — *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir*, Paris, 1880.
Cohettant. — *Les Compositeurs illustres de notre siècle*, Paris, 1883.
P.-A. Fiorentino. — Préface des *Derniers Souvenirs de F. Halévy*, Paris, 1863.
Fétis. — *Biographie universelle des musiciens*.
A. Pougin. — *Supplément à la Biographie universelle*.
Grove's. — *Dictionary of music and musicians*, London, 1910.
Léon Halévy. — *F. Halévy, sa vie, ses œuvres*, in-8°, Paris, 1862 (2e version dans le Ménestrel, 1863).
— *Hommage à F. Halévy*, intermède lyrique, Opéra-Comique, 27 mai 1864, musique de Jules Cohens sur des motifs tirés des opéras d'Halévy, Paris, Heugel, 1864, in-8°.
Edouard Monnais. — *F. Halévy, souvenirs d'un ami, pour joindre à ceux d'un frère*, Paris, 1863, in-8°.
A. Pougin. — *F. Halévy écrivain*, Paris, 1865, in-8°.
Richard Wagner. — *Œuvres en prose*, traduction de Prod'homme, tome I, Paris.
*Revue des Deux Mondes : La Reine de Chypre*, 1er janvier 1842. — *Charles VI*, 15 avril 1843. — *La Tempesta*, 1er août 1850, 1er février et 15 mars 1851. — *Le Nabab*, 15 novembre 1853. — *La Jaguarita*, 1er juillet 1855. — *La Magicienne*, 1er avril 1858. — *L'Éclair*, 15 juin 1864. — *La Reine de Chypre*, 15 août 1877.

*Charles Lenepveu.*

Charles-Ferdinand Lenepveu naquit le 4 octobre 1840, au numéro 34 de la rue de l'École, à Rouen. Son père, avocat à la Cour d'appel, le destinait au barreau ou à la magistrature. Aussi lui fit-il faire au lycée de Rouen de solides études classiques, et, jusqu'à son baccalauréat, ce fut seulement dans ses heures de loisir qu'il put se livrer à la musique, pour laquelle il éprouvait déjà une véritable passion. C'est ainsi qu'il fut autorisé à apprendre le solfège et le violon, à la condition formelle que ces études d'agrément ne nuiraient pas à son travail.

Une fois bachelier, Lenepveu obtint l'autorisation de venir à Paris poursuivre ses études de droit. Sans doute espérait-il, à la faveur de cet éloignement, pouvoir plus librement continuer ses études musicales, les seules qui l'intéressaient. Sans en rien dire à sa famille, il étudia avec Savard le solfège et l'harmonie, et s'initia, sous la direction de Chauvet, organiste de la Trinité, aux secrets du contrepoint et de la fugue. Pour la première fois, en 1862, il osa se produire en public et tenter les chances d'un concours. La *Cantate* qu'il composa *pour le Centenaire de la Société d'agriculture, de commerce et d'industrie de Caen* fut couronnée et exécutée le 22 juillet à l'hôtel de ville de Caen.

Sans enthousiasme, Lenepveu termina son droit, ne perdant aucune occasion de marquer à ses parents sa volonté de se livrer exclusivement à la musique. Enfin, licencié en droit, malgré l'opposition paternelle, il entra au Conservatoire dans la classe d'Ambroise Thomas.

En 1865, il concourt pour le prix de Rome; classé le second pour l'entrée en loge, il obtient à l'unanimité le premier grand prix avec la cantate *Renaud dans les jardins d'Armide*, qui, exécutée le 3 janvier 1866 au Conservatoire, est favorablement accueillie du public.

Le séjour qu'il fait à la Villa Médicis contribue à la formation de son esthétique; les discussions qu'il a avec les autres pensionnaires, la vue des merveilles artistiques de Rome développent en lui certaines théories auxquelles il restera fidèle. En même temps, il se prépare au concours de composition dramatique institué par le ministre des beaux-arts, et *le Florentin*, tout imprégné des parfums de l'Italie, est couronné en 1869.

Pendant la guerre, Lenepveu considère comme étant de son devoir de quitter Rouen, où il se reposait, pour venir s'enfermer dans Paris. L'influence de l'année terrible se fait sentir non seulement dans la *Messe de Requiem* exécutée à Bordeaux le 20 mai 1871, au profit des victimes et des orphelins de la guerre, mais dans presque toutes ses œuvres postérieures, toutes échauffées d'un patriotisme ardent et sincère.

Cependant, la direction de l'Opéra-Comique hésitait à faire représenter *le Florentin;* pour triompher de sa mauvaise volonté, il fallut une campagne de presse et un ordre formel de l'administration des beaux-arts. L'œuvre, jouée le 25 février 1874, fut reçue avec sympathie; le succès aurait pu s'affirmer, si la direction avait tenté le moindre effort pour soutenir la pièce; elle ne fit rien, et *le Florentin* ne fut donné que huit fois. La pièce, par la suite, devait être montée à Bordeaux, à Aix, à Rennes, à Marseille. Sans doute, Lenepveu ne s'y est pas encore complètement dégagé des influences d'école; on le sent hanté du souvenir

de MEYERBEER, de GOUNOD et de VERDI, soucieux de prouver son savoir; mais on a pu justement y louer la clarté et l'aisance dans le maniement des masses.

Découragé par le peu de succès du *Florentin*, LENEPVEU reprend sa *Messe de Requiem*, son œuvre de prédilection, celle à laquelle il reviendra toute sa vie. Il paraît se désintéresser du théâtre, et cependant, il se met à la recherche d'un livret; il refuse une *Czarine;* il parcourt les vieilles chroniques, relit Augustin Thierry, s'enthousiasme pour l'évêque Prétextat. Un jour enfin, un de ses amis, dont les conseils le réconfortaient, lui signale la figure de *Velléda*. LENEPVEU se met à l'œuvre et termine rapidement les quatre actes de son opéra. Les difficultés commencèrent quand il s'agit de le faire représenter; Lenepveu ne savait pas solliciter : plutôt que de consentir à des démarches qu'il considérait comme humiliantes, il garda sa partition, jusqu'au jours où la PATTI, mise au courant de l'affaire par Jules Diaz de Soria, lui demanda à l'entendre. L'œuvre lui plut; elle la présenta au théâtre de Covent Garden, et y créa le rôle de Velléda le 4 juillet 1882. En France, l'œuvre ne fut montée qu'au Théâtre des Arts de Rouen. Aujourd'hui, malgré des qualités réelles, l'œuvre paraît vieillie, car elle date d'une époque où l'on exigeait encore du compositeur tous les ornements qui pouvaient faire valoir le ténor ou le soprano. C'est la seconde et la dernière œuvre de LENEPVEU écrite pour le théâtre.

Vers 1885, commence une nouvelle période dans la vie de LENEPVEU. Malgré le temps que lui prenaient ses fonctions de professeur de la classe d'harmonie femmes du Conservatoire (1881) et d'inspecteur de l'enseignement musical, il compose, surtout pour la ville de Rouen, quelques œuvres, dans lesquelles se manifeste plus nettement sa personnalité.

Le 19 mars 1885, à l'occasion du deuxième centenaire de P. Corneille, on exécute au palais archiépiscopal de Rouen une *Méditation* sur la traduction de Corneille d'un texte de l'*Imitation* (III, 40). Mgr Thomas lui demande une nouvelle œuvre; c'est la *Jeanne d'Arc*, en forme d'oratorio, exécutée par 500 chanteurs et instrumentistes dans la cathédrale de Rouen le 1er juin 1886, reprise à Bordeaux, à Toulouse, à Marseille, à Dijon, à Besançon, à Lille, à Valenciennes, au Havre, à Saint-Omer, etc., et connue à Paris seulement par la *Marche funèbre*, mise au programme des concerts LAMOUREUX en 1897. La même année, en 1886, la Société Guillot de Sainbris interprète une *Iphigénie* de LENEPVEU, et le 14 juillet 1889, à la demande de la municipalité de Rouen, il écrit, pour l'inauguration du mausolée élevé à la mémoire des soldats morts pour la patrie, un *Hymne funèbre et triomphal* dans lequel circulent les accents de la *Marseillaise*. Cet *Hymne* a été plus tard exécuté dans diverses circonstances : à Abbeville, pour l'inauguration du monument de l'amiral Courbet; à Besançon, pour la fête commémorative du cimetière du Champ Bruloy : à Angoulême, pour l'inauguration du monument Carnot.

Pendant quatre ans, LENEPVEU ne produit aucune œuvre importante; en 1892, l'inauguration à Rouen de la statue de Jeanne d'Arc de Barrias lui fournit l'occasion d'écrire son *Ode triomphale*, qui est comme le prolongement et le couronnement de sa *Jeanne d'Arc*.

Enfin, le 23 mars 1893, on exécute à Rouen son œuvre capitale, cette *Messe de Requiem*, qui l'avait occupé toute sa vie. De la première version de 1871, dont on avait pu entendre des fragments chez PASDELOUP, chez COLONNE et chez LAMOUREUX, il ne restait que l'*Introït* et le *Dies iræ*.

Plus encore qu'un compositeur, LENEPVEU a été un professeur, et là peut-être est sa véritable gloire. Avant d'accepter le poste qui lui était offert au Conservatoire, LENEPVEU s'était essayé dans le professorat libre; il ne voulait pas s'engager dans l'enseignement avant d'être certain que le professorat ne le rebuterait pas. Lorsque, en 1881, il eut accepté une chaire de professeur d'harmonie, il donna à ses élèves la plus grande partie de son temps. Avec Théodore DUBOIS, il fut un de ceux qui contribuèrent le plus au relèvement des études harmoniques au Conservatoire. En 1893, il était chargé d'une classe de composition, et les succès de ses élèves aux concours pour le prix de Rome témoignent de l'excellence de son enseignement. Dans les trois dernières années de sa vie, gravement malade, il n'avait pas voulu abandonner sa classe, où Georges CAUSSADE le suppléait; il tenait à assister aux concours de Rome, bien que paralysé du côté droit. Comme il ne pouvait marcher, on le portait. Et il y avait quelque chose d'émouvant à voir cet homme obstiné à son devoir, malgré la souffrance.

Depuis 1896, il avait succédé à l'Institut à son ancien professeur Ambroise THOMAS. Il mourut en 1910.

Sans doute, son œuvre, presque uniquement consacrée à la glorification de Jeanne d'Arc et au souvenir de ceux qui sont morts pour la patrie, ne marque pas une date dans l'histoire de la musique. Traditionnaliste, il a voulu tout exprimer dans la langue un peu restreinte des vieux auteurs, et n'a jamais cherché de frisson nouveau.

## CATALOGUE DES ŒUVRES DE LENEPVEU

### MUSIQUE INSTRUMENTALE

Piano seul. *Barcarolle. Berceuse, Ballade. Caprice. Divertissement de Velléda. Marche funèbre de Jeanne d'Arc.*
Piano à 4 mains. *Divertissement de Velléda. Marche funèbre de Jeanne d'Arc.*
2 pianos à 4 mains. *Marche funèbre de Jeanne d'Arc.*
2 pianos à 4 mains avec harmonium. *Marche du sacre de Jeanne d'Arc.*
Piano et violon ou violoncelle. *Romance sans paroles.*
Piano et violon ou alto. *Récit et cantabile.*

### MUSIQUE RELIGIEUSE

*O Salutaris* (ténor). — *O Salutaris* (ténor avec orgue et violoncelle). — *Ave Maria* (ténor, soprano). — *Laudate Dominum* (soli, chœurs, orchestre et orgue). — *Messe de mariage.* — *Salve Regina* (baryton). — Le même (ténor). — Le même (soprano). — *Sub tuum*, chœur à quatre voix mixtes. — *Tantum ergo* (chœur à quatre voix mixtes. — *Messe de Requiem* (soli, chœurs, orchestre et orgue).

### MÉLODIES ET SCÈNES LYRIQUES

*Adieu* (A. de Musset). — *Aubade* (Ed. Guinaud). — *Aujourd'hui* (Ed. Blau). — *Chant du crépuscule* (V. Hugo). — *Chanson* (A. de Musset). — *Contemplation* (A. de Musset). — *Dormeuse* (Ed. Guinaud). — *Deuil d'avril* (A. Theuriet). — *Fils de la Vierge* (S. Bordèse). — *Gloria victis* (J. Chantepie). — *La Jeune Captive* (A. Chénier). — *Lamento* (Th. Gautier). — *Nocturne*, scène d'Hernani (V. Hugo). — *La Novice* (Alex. Bisson). — *Le Poète mourant* (Millevoye). — *Rêverie* (Ed. Guinaud). — *Rappelle-toi* (A. de Musset). — *Souvenir* (V. Hugo). — *Vision* (D. Gérard).

### DUOS

*Renaud et Armide*, soprano et ténor (Cam. du Locle).
*O doux printemps*, soprano et contralto (Ed. Guinaud).
*Idylle*, mezzo-soprano et baryton (Paul Fuchs).
*Méditation*, soprano et contralto (P. Corneille).
*Salve Regina*, mezzo soprano et baryton, orgue et harpe.

CHEURS A QUATRE VOIX

*Cantate pour le centenaire de la Société d'agriculture, de commerce et d'industrie de Caen* (inédit).
*La Caravane*, deux ténors et deux basses (Ad. Vautier).
*Recueil de leçons d'harmonie.*
*Iphigénie* (Ed. Guinaud).
*Méditation* (P. Corneille).
*Hymne funèbre et triomphal* (V. Hugo), chœur et orchestre.
Le même, chœur et harmonie.
*Ode triomphale à Jeanne d'Arc* (Paul Allard), chœur et orchestre.
La même, chœur et harmonie.

THÉATRE

*L'Anniversaire*, opéra-comique, 1 acte (Alex. Bisson), dans le journal le Magasin des demoiselles.
*Le Retour de Jeanne*, opéra-comique, 1 acte (Alex. Bisson).
*Le Florentin*, opéra-comique, 3 actes (H. de Saint-Georges).
*Velléda*, opéra, 4 actes (A. Challamel et J. Chantepie).
*Jeanne d'Arc*, drame lyrique, 3 parties (Paul Allard).

Bibliographie.

BRÉVANNES. — *Article sur Ch. Lenepveu, Musica*, octobre 1910.
GROVE'S. — *Dictionary of music and musicians*, London, 1910.
A. POUGIN. — *Supplément à la Biographie universelle des musiciens* de FÉTIS.
*Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1896.
H. RIEMANN. — *Dictionnaire de musique*, traduction de G. HUMBERT. Paris, Perrin, 1899.
RAOUL DE SAINT-ARROMAN. — *Charles Lenepveu, étude biographique*, Paris, le Journal musical, 1898.

## *Lesueur.*

Jean-François SUEUR, dit LESUEUR, est né le 15 février 1760 au hameau de Plessiel, près d'Abbeville. Son père était un paysan, batteur en grange chez M. Descaule, receveur du domaine de Ponthieu. Avec l'appui de son patron, il réussit à faire entrer le petit Jean-François à la maîtrise de Saint-Vulfran d'Abbeville, d'où il passa pen de temps après (1770) à celle de la cathédrale d'Amiens.

Une maîtrise était alors un petit internat, où une douzaine d'enfants, liés par un engagement de dix ans, menait une vie fort laborieuse, chantant à l'église le dimanche, de quatre heures du matin à midi, recevant pendant la semaine des leçons de latin, d'arithmétique, de chant, de contrepoint, et même de composition. Au XVIII^e siècle, la maîtrise d'Amiens passait pour la meilleure de France.

A 16 ans, le talent de LESUEUR était déjà reconnu, puisqu'il obtenait du chapitre que de la musique de sa composition serait exécutée dans la cathédrale à la fête de l'Assomption.

Le 2 octobre 1776, il quittait la maîtrise, par autorisation spéciale, avant le terme fixé dans son engagement, et il entrait au collège d'Amiens pour y faire sa rhétorique. Avant même la fin de l'année scolaire, il renonçait à ces nouvelles études, pour accepter la place de maître de musique de la cathédrale de Séez, près d'Alençon.

LESUEUR resta deux ans à Séez. Il fut alors nommé sous-maître à l'église des Saints-Innocents de Paris, et comme ses fonctions lui laissaient quelque loisir, il en profita pour prendre des leçons d'harmonie avec l'abbé ROSE.

En 1781, LESUEUR obtenait la direction d'une aussi importante maîtrise, celle de la cathédrale de Dijon. Là il trouva un riche amateur, M. Songer, conseiller au Parlement, qui mit à sa disposition sa riche bibliothèque. LESUEUR y put lire une foule de partitions, surtout italiennes, qu'il ne connaissait pas encore. Mais Lesueur quittait bientôt Dijon pour Saint-Martin de Tours, et en 1784, il revenait à Paris, comme maître de musique, cette fois, à l'église des Saints-Innocents.

Il entre en ce moment en relations avec SACCHINI, qui lui donna quelques conseils et lui accorda sa protection. C'est ainsi qu'en 1785 LESUEUR put faire entendre au *Concert Spirituel* une ode de J.-B. Rousseau qu'il avait mise en musique, et qui fut accueillie avec assez de faveur.

Voici LESUEUR à la veille de devenir célèbre. La place de maître de chapelle de Notre-Dame étant devenue vacante fut mise au concours, et notre jeune musicien l'obtint. Tout de suite, il voulut réaliser des projets de rénovation de l'art musical religieux, qu'il portait depuis longtemps dans sa tête. Substituer aux simples chants rituels de véritables oratorios, comme il le dit lui-même, des « drames sacrés », pendant les célébrations des offices solennels, tel était son but. Les moyens employés dans de telles œuvres devaient être, selon lui, les mêmes que ceux de la musique dramatique, avec une plus grande part encore peut-être pour l'imitation, la description. De plus, chaque composition devait s'adapter étroitement aux circonstances religieuses de la fête à célébrer. « Ainsi, le *Kyrie* de la Messe de Noël ne doit point être désolé, mais respirer la confiance des fidèles qui savent que ce jour leur apporte la rédemption. » C'est le motet chanté la veille de la fête qui servira de base à tout l'édifice sonore, jouant ainsi un rôle jusqu'à un certain point analogue à celui de l'« idée fixe » de BERLIOZ et du « motif conducteur » de WAGNER. Ce sera de la « musique à programme », dont toutes les intentions demandent à être éclairées par des notices explicatives que l'auteur ne se fera pas faute de développer abondamment, et qui seront distribuées avant l'exécution de chaque oratorio. Quatre *Messes solennelles* furent aussi composées à cette époque par LESUEUR pour Noël, pour Pâques et pour l'Assomption. Elles n'ont point été gravées et se sont perdues. On peut se faire une idée de ce qu'elles devaient être d'après trois *Messes solennelles* et l'*Oratorio de Noel* publiés quarante ans plus tard. « La première impression qu'on ressent, dit M. F. LAMY, est un peu de surprise. Les théories de LESUEUR vous ont préparé à des complications très grandes : on se trouve devant une musique d'une extrême simplicité : presque pas de contrepoint; une harmonie plutôt pauvre; jamais un accord dissonant, peu de modulations et seulement aux tons voisins. Rien que des chants superposés sur une série d'accords parfaits... Mais les rythmes sont variés et bien choisis. Les voix, sans complications inutiles, sont habilement disposées. Sans apprêt, mais d'un dessin net et d'un ton original, la mélodie est franche, naturelle, claire, expressive. »

Dès la première audition de ces curieuses *Messes* (15 août 1786), le succès fut considérable, et il grandit encore par la suite. Cela devint de l'engouement. La reine Marie-Antoinette fit appeler LESUEUR pour le féliciter. L'archevêque de Paris voulait l'attacher définitivement à l'Église, et le faire entrer dans les ordres.

Les envieux entrèrent alors en scène, et cherchèrent à ruiner la situation du jeune et heureux artiste. Des factums circulèrent dans lesquels on représentait cette musique nouvelle comme contraire à l'esprit véritable de la religion; et l'on insistait sur le scandale d'une messe chantée par des « chanteurs d'opéra ». On surnomma bientôt Notre-Dame « l'Opéra

des gueux ». On fit tant et si bien qu'un mois après l'exécution de la *Messe de l'Assomption* (15 août 1787), qui fut un triomphe pour l'auteur, Lesueur était remercié par le chapitre de Notre-Dame, et se trouvait sans place.

Tous les confrères de Lesueur rendirent alors un bel hommage à son talent et à son caractère. Unanimement, ils refusèrent sa succession. Un concours fut annoncé : personne ne se présenta. On finit par confier à un étranger une partie des fonctions qui avaient été exercées auparavant par Lesueur, mais il n'y eut plus de maître de chapelle en titre à Notre-Dame jusqu'à la Révolution.

Chassé de l'église, Lesueur se tourne vers le théâtre. Il avait fait recevoir à l'Opéra un *Télémaque* qui n'y avait pas encore été représenté. Il se mit au travail pour remanier cet ouvrage, et il composa sur un livret du même auteur, Dercy, *La Caverne*, un drame lyrique en trois actes qui fut accepté au Théâtre Feydeau.

Cependant un généreux ami, le chanoine Bochart de Champigny, possesseur d'une très grande fortune, avait offert à Lesueur le vivre et le couvert, et le délivra ainsi de tout souci matériel.

La première représentation de *la Caverne* eut lieu le 21 février 1793. Ce fut un succès prodigieux, qui se maintint pendant plus de cent représentations dans l'espace de quinze mois. Les théâtres de province reprirent la pièce et la conservèrent longtemps à leur répertoire. Elle se jouait encore à Nantes en 1851.

Le 13 janvier 1794, nouveau succès de Lesueur au Théâtre Feydeau avec *Paul et Virginie*.

Deux ans après (mai 1796), *Télémaque dans l'île de Calypso ou le Triomphe de la sagesse* paraissait enfin sur la même scène, et recueillait à son tour les applaudissements du public.

Dans l'avertissement que l'auteur a fait imprimer en tête de la partition, nous lisons qu'il s'est attaché à mettre en usage « les diverses propriétés des modes, nômes, rythmes et mélopées de la musique antique ». Et nous aurons, en effet, une ouverture sur le mode hypodorien et sur le nôme spondaïque, selon la mélopée mésoïde, un chœur sur le nôme dactylo-spondaïque, etc., etc. Il y avait beaucoup de chimère, de rêverie, d'aventureuses hypothèses dans la prétendue érudition de Lesueur. Il est incontestable cependant qu'il tira quelque parti de l'étude des rythmes antiques. Il voulait aussi — et cela est assez remarquable — obtenir, encore à l'imitation des Grecs, « l'accord parfait et simultané des traits mimiques et pittoresques de l'orchestre avec l'action de la scène, avec l'attitude et les mouvements de l'acteur chantant ». Combien d'artistes l'ont eue, cette idée! Il fallut la puissance de génie d'un Wagner pour la réaliser.

Mais la Révolution ouvrait une autre carrière à l'activité des musiciens. Comme Grétry, comme Méhul, comme Catel, Cherubini ou Gossec, Lesueur fournit sa contribution aux grandes fêtes nationales. Ce fut d'abord le *Chant des triomphes de la République* de la Harpe, qu'il mit en musique pour la fête du 30 vendémiaire an III (21 oct. 1794). Puis il composa successivement un *Hymne en l'honneur de l'agriculture*, un *Hymne pour la fête de la vieillesse*, un *Chant pour le 9 Thermidor* et un *Chant national pour l'anniversaire du 21 janvier* (ces deux derniers sont perdus). Son œuvre capitale, dans ce domaine, fut le *Chant du 1er Vendémiaire*, qu'il écrivit sous le Consulat, en 1800. Il y employait quatre chœurs, deux avec les orchestres disposés dans les deux bas côtés de la nef (la cérémonie avait lieu à la chapelle des Invalides), un troisième dans la coupole avec des harpes, le dernier dans la tribune de l'orgue. Il renchérissait sur Méhul, qui, le 14 juillet précédent, n'avait usé que de trois chœurs.

Dès le 21 novembre 1793, Lesueur était entré comme compositeur à l'*Institut national de musique* créé par la Convention. Lorsque, le 3 août 1795, cette école fut réorganisée sous le nom de *Conservatoire national de musique et de déclamation*, Lesueur fut désigné comme l'un des cinq inspecteurs chargés de la direction. On sait comment le trop habile Sarrette finit par se substituer à ce comité de cinq musiciens comme administrateur, puis comme directeur véritable du Conservatoire. Lesueur, qui était un homme très honnête, très généreux, très désintéressé, mais plein d'illusions, un peu trop susceptible et prodigieusement maladroit, eut le tort d'user maintes fois vis-à-vis de Sarrette d'une trop rude franchise. Il s'en fit un ennemi. La lutte fut vive entre les deux adversaires. Elle se termina par la défaite de Lesueur, qui fut obligé de donner sa démission, et resta sans ressources pour vivre et pour faire vivre son père qu'il avait pris avec lui, ainsi qu'un petit neveu orphelin.

Fort heureusement, il arriva peu de temps après (mars 1804) que Paisiello quitta son emploi de maître de chapelle du premier consul, et Lesueur hérita de ses fonctions, avec mille francs par mois d'appointements.

Voilà Lesueur revenu à la musique d'église. Pour les messes fort courtes (elles ne duraient que vingt-cinq minutes) du premier consul, devenu bientôt l'empereur, Lesueur composa un grand nombre d'œuvres qu'il appelle des oratorios, mais qui sont plutôt des motets largement développés, offrant toujours, dit M. F. Lamy, « le contraste d'intentions très compliquées avec des procédés très simples ». Une partie seulement de ces oratorios (quinze volumes) a été gravée de 1825 à 1829.

Cependant, Lesueur ne négligeait point le théâtre, et le 10 juillet 1804, la première représentation des *Bardes* obtint un succès éclatant, « succès d'enthousiasme, dit le *Moniteur*, et que nulle voix n'a contesté ». C'est avec *les Bardes* que l'Opéra encaisse pour la première fois des recettes supérieures à 10.000 francs.

La réputation de Lesueur était à son apogée. Il avait été compris dans la première promotion de la Légion d'honneur. Le public lui faisait fête. L'empereur lui marquait une estime particulière.

Le 3 juin 1806, Lesueur épousait, à la mairie du IIe arrondissement et à l'église Saint-Louis d'Antin, Mlle Adeline Janart de Courchangs, fille d'un haut fonctionnaire des finances. Il avait alors quarante-cinq ans. Sa femme en avait dix-neuf. Malgré cette grande différence d'âge entre les deux époux, l'union fut très heureuse. Lesueur eut quatre enfants. Le premier ne vécut pas. Des trois filles qui vinrent ensuite, l'aînée mourut à vingt ans, en 1828, la seconde épousa le compositeur Boisselot, et la troisième M. de Civray.

Deux opéras de Lesueur furent encore très applaudis, *le Triomphe de Trajan*, en 1808, et *Adam* en 1809, *Adam* dont Beethoven aurait dit en le lisant : « Cette musique semble guérir mes maux! Lesueur a donc retrouvé un archet que les anges témoins de la Création ont laissé tomber des cieux! »

Après les événements de 1814 et de 1815, Lesueur se demanda s'il resterait maître de chapelle des Tuileries. Il alla faire, comme les autres, sa visite de fonctionnaire à la Cour. « On dit que vous aimez beaucoup Bonaparte, » lui lança aigrement Mme la duchesse d'Angoulême. Lesueur eut le courage de répondre : « On dit vrai, Madame. L'empereur a été mon bienfaiteur : je ne l'oublierai jamais. » Cette belle franchise ne lui nuit point : il conserva sa place.

En 1822, à la mort de Méhul, Lesueur fut nommé professeur de composition au Conservatoire.

De 1822 à 1839, le grand prix de Rome fut remporté quatorze fois par des élèves de Lesueur. Il eut le mérite de former des musiciens comme Ambroise Thomas et surtout Berlioz. Gounod se souvenait avec reconnaissance des excellents conseils qu'il en avait reçus.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE LESUEUR

MUSIQUE RELIGIEUSE GRAVÉE EN DIX-SEPT VOLUMES

Tome I. *Première Messe solennelle* à grand orchestre.
Tome II. *Oratorio de Debborah* à grands chœurs, et à grand orchestre (1828).
Tome III. *Trois Te Deum* à grand orchestre.
Tome IV. *Deux Oratorios de la Passion*, pouvant être exécutés pendant les messes basses.
Tome V. *Deuxième Messe solennelle* à grands chœurs et grand orchestre.
Tome VI. *Super flumina Babylonis*, à grands chœurs et grand orchestre. — *Troisième Oratorio du carême* et morceaux d'ensemble. — *In virtute tua* : piano, solo, chœur et orchestre.
Tome VII. *Rachel*, oratorio historique et prophétique à grand orchestre et grand chœur avec soli.
Tome VIII. *Ruth et Noémi*, suivi de *Ruth et Booz*, chœur et symphonie hypocritiques.
Tome IX. *Premier Oratorio* pour le couronnement des princes souverains de toute la chrétienté, n'importe la communion.
Tome X. *Deuxième Oratorio* pour le couronnement des princes souverains.
Tome XI. *Troisième Oratorio* pour le couronnement des princes souverains.
Tome XII. *Troisième Messe solennelle*.
Tome XIII. *Cantate religieuse*, suivie du motet : *Veni Sponsa, coronaberis*.
Tome XIV. *Deux Psaumes : Ad templum credidi*, soli et chœurs. — *Cœli enarrant*, soli et chœurs.
Tome XV. *Messe basse* et *Domine salvum*. — Motet : *Johannes baptista*, *Domine salvum* avec accompagnement d'orgue.
Tome XVI. *Oratorio de Noël*, à grand orchestre et grands chœurs.
Tome XVII. *Domine salvum*, pièce pour l'empereur. — *O Salutaris*, chœur. — Chœur *O filii* avec un majeur composé sur le même rythme. — *Stabat*, sur des motifs liturgiques traditionnels.

MUSIQUE DES FÊTES CIVIQUES

*Chant des triomphes de la République*, paroles de La Harpe, 30 vendémiaire an III.
*Ode pour la fête de la Liberté*, paroles de Lebrun, 10 thermidor an VI.
*Chant national* pour l'anniversaire du 21 janvier, paroles de Lebrun, an VII.
*Chant du 9 Thermidor*, paroles de Desorgues, an VII.
*Chant villageois*, pour la fête de l'Agriculture.
*Hymne à la vieillesse*, pour les fêtes décadaires.
Ces deux compositions existent en manuscrit dans la collection Malherbe.
*Chant du premier vendémiaire en faveur du rétablissement de la paix*, paroles d'Esmenard, quatre chœurs, grand orchestre et orgue.
Matériel manuscrit incomplet à la Bibliothèque du Conservatoire.

MUSIQUE DE THÉATRE

*La Caverne* ou le Repentir, drame lyrique en 3 actes, paroles de Deroy, théâtre Feydeau, 16 février 1793. Edité chez Nadermann.
*Paul et Virginie* ou le Triomphe de la vertu, drame lyrique en 3 actes, paroles de Dubreuil, Théâtre Feydeau, 13 janvier 1794. Nadermann.
*Télémaque dans l'île de Calypso ou le Triomphe de la sagesse*, tragédie lyrique en 3 actes, paroles de Deroy, Théâtre Feydeau, 11 mai 1796. Nadermann.
*Tyrtée*, tragédie lyrique, reçue au Théâtre des Arts en 1796; ne fut jamais exécutée ni gravée.
*Artaxerxe*, tragédie lyrique reçue au Théâtre des Arts en 1801; ne fut jamais exécutée ni gravée.
*Ossian ou les Bardes*, opéra en 5 actes, paroles de Deroy et Deschamps. Académie impériale de musique, 8 juillet 1801. Gravé par Hugue. Edité chez Imbault.
*Le Triomphe de Trajan*, opéra en trois actes en collaboration avec Persuis, paroles d'Esmenard, 1807.
*Inauguration du Temple de la Victoire*, en collaboration avec Persuis, 1 acte, 1807.
*La Mort d'Adam*, tragédie lyrique et religieuse en 3 actes, suivie du *Ciel*, paroles de Guillard, imitée du célèbre Klopstock. Académie impériale de musique, 1809.
*Alexandre à Babylone*, opéra en 5 actes, paroles de Baour-Lormian. Ne fut jamais exécuté. En manuscrit à la Bibliothèque de l'Opéra.

ÉCRITS HISTORIQUES ET THÉORIQUES

*Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité*, où l'on donne les principes généraux sur lesquels on l'établit et le plan d'une messe propre à la fête de Noël, essai par M. Lesueur, maître de chapelle de l'église de Paris. A Paris, chez la veuve Herissant, imprimeur du chapitre, rue Neuve-Notre-Dame, à la Croix d'or, 1787.
*Suite de l'essai sur la musique sacrée et imitative...* avec le plan d'une messe pour Pâques.
*Exposé d'une musique imitative*, avec le plan d'une messe pour la Pentecôte, suite de l'essai.
*Suite de l'Exposé...* avec une messe propre à l'Assomption.
*Projet* d'un plan général de l'instruction musicale en France, in-4° d'une feuille sans nom d'auteur, Paris, an IX. Généralement attribué à Lesueur.
*Lettre en réponse à Guillard* sur l'opéra de *la Mort d'Adam*, Paris, Beaudouin, rue de Grenelle-Saint-Germain, n° 1131. Brumaire an X.
*Éloge funèbre de Piccini*, 8 mai 1801.
*Notice sur la melopee, la rythmopée et les grands caracteres de la musique antique*, appendice à la traduction d'Anacréon du professeur Gail, 1793.
*Notice sur Porsiello*, 1816. Annales de la musique de Gardeton.
*Manuscrits de la collection Malherbe*, renfermant d'importants fragments d'une *Histoire générale de la musique*, des *Considérations philosophiques*, des *Conseils aux jeunes compositeurs*, etc.

Bibliographie.

Ad. Boschot. — *La Jeunesse d'un romantique*. Paris, Plon-Nourrit, 1906.
F. Lamy. — *Jean-François Lesueur* (1760-1837), 1 vol. in-8°, Paris, Fischbacher.
Servières. — Articles du *Guide musical* (1905) et de la *Tribune de Saint-Gervais* (1905).
J. Tiersot. — *Les Fêtes et les Chants de la Révolution française*. Paris, Hachette, 1908.

## *Victor Massé.*

Félix-Marie Massé, dit Victor Massé, naquit à Lorient le 7 mars 1822. Tout jeune, il fut amené à Paris; à 12 ans, le 15 octobre 1834, il était admis au Conservatoire, où il fut successivement l'élève de Zimmermann pour le piano, de Dourlen pour l'harmonie, d'Halévy pour la composition. Chaque année lui apporte une récompense nouvelle : accessit et second prix de solfège en 1836 et 1837, deuxième et premier prix de piano en 1838 et 1839, premier prix d'harmonie et d'accompagnement en 1840; accessit de fugue et second prix de Rome en 1840; premier prix de fugue en 1843; premier prix de Rome en 1843 avec *le Renégat de Tanger*, cantate du marquis de Pastoret. Aucune surprise dans cette carrière d'élève; c'est progressivement, d'une marche régulière, qu'il s'élève jusqu'au grand prix de Rome.

Après avoir fait entendre sa cantate à l'Opéra, où elle fut très froidement accueillie, Victor Massé part pour Rome, d'où il envoie, parmi les travaux réglementaires, un opéra italien, *la Favorita e la schiava;*

il voyage en Italie et va jusqu'en Allemagne. En 1848, il était de retour à Paris, puisqu'il prit part au concours ouvert par le ministre de l'instruction publique pour la composition de chants nationaux : son *Hymne à la Fraternité* sur des paroles d'Alexandre Cosnard et son *Hymne à la Concorde* sur un texte d'Edouard Plouvier lui valurent deux médailles. Ce succès fut le prélude de quelques autres. Comme tous les jeunes compositeurs, Victor Massé visait au théâtre. En 1849, il débutait par un succès avec *la Chambre gothique*. Dans la suite, il fut favorisé par les circonstances; d'abord, il eut la chance de trouver une scène pour faire jouer ses œuvres : Emile Perrin, qui, plus tard, devait devenir directeur de l'Opéra et administrateur de la Comédie française, venait de prendre la direction de l'Opéra-Comique. Confiant dans le talent de V. Massé et désireux de le lancer, il lui ouvrit son théâtre. De plus, V. Massé eut le bonheur de trouver trois livrets excellents, *la Chanteuse voilée, Galathée, les Noces de Jeannette*.

Ainsi débutant très jeune, V. Massé connut rapidement le succès; les huit années qui suivirent son retour de Rome sont marquées par l'apparition de sept ouvrages. Tous ne réussirent pas comme *Les Noces de Jeannette* qui ont été jouées plus de douze cents fois. V. Massé connut des revers avec *La Fiancée du diable, Miss Fauvette* et *Les Saisons*. — De nouveau, le public l'applaudit au Théâtre Lyrique avec *La Reine Topaze* et *La Fée Carabosse*. — Les échecs successifs du *Fils du brigadier*, de *Fior d'Aliza*, de *La Mule de Pedro* découragent un peu V. Massé, qui, pendant près de dix ans, reste éloigné du théâtre.

Evitant le bruit, craignant les indiscrets, vivant loin de toute coterie, ennemi de la popularité bruyante, V. Massé travaille silencieusement dans son pavillon de la cité Frochot, au milieu de sa femme et de ses enfants. Esprit vif, plein de finesse, prompt à la réplique, volontiers railleur, il se montre un causeur amusant qui ne craint pas les gauloiseries. Pour se reposer de ses travaux de longue haleine, il écrit des mélodies dont on vante la couleur : *Chants bretons, Chants du soir, Chants d'autrefois*.

En 1860, il avait succédé à Dietsch comme chef du chant à l'Opéra; en 1866, il était nommé professeur de composition au Conservatoire, et membre de l'Académie des beaux-arts en 1872, à la mort d'Auber.

Après les succès qui avaient marqué les débuts de sa vie à Paris, V. Massé pouvait considérer sa carrière sinon comme glorieuse, du moins comme très brillante. Et cependant, elle lui semblait incomplète; il aurait voulu prouver qu'il n'était pas un simple faiseur d'opéras-comiques et qu'il était capable de s'élever jusqu'à l'opéra. Depuis longtemps, il travaillait à un opéra, et, en 1874, il avait déjà terminé la musique de son *Paul et Virginie*. Mais, les circonstances, qui avaient favorisé ses débuts, ne se présentaient plus les mêmes; l'Opéra ne semblait pas disposé à monter cet ouvrage, et le Théâtre Lyrique, qui aurait pu l'accueillir, n'existait plus. Il lui fallut attendre deux ans; d'ailleurs, *Paul et Virginie* prouva, comme *La Nuit de Cléopâtre*, jouée à l'Opéra-Comique après la mort de Victor Massé, qu'il n'était pas fait pour les grands sujets, qu'il se trouvait gêné dans l'expression des passions violentes. En effet, ses drames lyriques ne se distinguent guère de ses opéras-comiques.

Après une longue maladie dont il souffrit pendant quinze ans et qui l'obligea, en 1880, à prendre sa retraite de professeur au Conservatoire, Victor Massé mourut le 5 juillet 1884.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE V. MASSÉ

ŒUVRES DRAMATIQUES

*La Chambre gothique*, Opéra-Comique, 1849.
*La Chanteuse voilée*, 1 acte, Opéra-Comique, 26 novembre 1850.
*Galathée*, 2 actes, Opéra-Comique, 14 avril 1852.
*Les Noces de Jeannette*, 1 acte, Opéra-Comique, 4 février 1853.
*La Fiancée du diable*, 3 actes, Opéra-Comique, 5 juin 1854.
*Miss Fauvette*, 1 acte, Opéra-Comique, 13 février 1855.
*Les Saisons*, 3 actes, Opéra-Comique, 22 décembre 1855.
*La Reine Topaze*, 3 actes, Théâtre Lyrique, 29 décembre 1856.
*Le Cousin de Marivaux*, 1 acte, Bade, 1857.
*Les Chaises à porteurs*, 1 acte, Opéra-Comique, 28 avril 1858.
*La Fée Carabosse*, 3 actes et prologue, Théâtre Lyrique, 28 février 1859.
*Mariette la promise*, 1862.
*La Mule de Pedro*, 2 actes, Opéra, 6 mars 1863.
*Fior d'Aliza*, 4 actes, Opéra-Comique, 6 février 1866.
*Le Fils du brigadier*, 3 actes, 25 février 1867.
*Paul et Virginie*, 3 actes, Théâtre Lyrique, 15 novembre 1876.
*La Nuit de Cléopâtre*, 3 actes, Opéra-Comique (œuvre posthume), 25 avril 1885.)

Opérettes :

*Le Prix de famille*, 1 acte (publié dans le Magasin des demoiselles).
*Une Loi somptuaire*, 2 actes.
*La Trouvaille*, 1 acte.
*Les Enfants de Perrette*, 2 tableaux.
*La Petite Sœur d'Achille*, 2 tableaux.

MUSIQUE VOCALE

Recueils de mélodies :
*Chants bretons.*
*Chants du soir.*
*Chants d'autrefois.*

Bibliographie.

L. Delibes. — *Discours prononcé à l'inauguration de la statue de Victor Massé à Lorient*, Paris, 1887, in-4°.
Fétis. — *Biographie universelle des musiciens.*
A. Pougin. — *Supplément à la Biographie universelle.*
Grove's. — *Dictionary of music and musicians*, London, 1910.
A. Pougin. — *Les Musiciens du dix-neuvième siècle*, Paris, Fischbacher, 1911.
Hugo Riemann. — *Dictionnaire de musique*, traduction Humbert, Paris, Perrin, 1899.
*Revue des Deux Mondes. Galathée*, 1er juillet 1852. — *Les Noces de Jeannette*, 15 février 1853. — *La Fiancée du diable*, 15 juin 1854. — *La Reine Topaze*, 1er février 1857. — *La Fée Carabosse*, 15 mars 1859. — *La Mule de Pedro*, 1er avril 1862. — *Fior d'Aliza*, 15 février 1866.
Saint-Saëns. — *Victor Massé*. La France, 6 septembre 1887.

## *Massenet.*

Jules-Emile-Frédéric Massenet est né le 12 mai 1842 au lieu dit de la Terrasse, dans la commune de Montaud, près Saint-Etienne (Loire). Son père, officier du génie sous le premier Empire, avait démissionné lors de la Restauration, et s'était établi maître de forges dans son pays d'origine : plus exactement, il fabriquait des faux. Il avait épousé en secondes noces Mlle Roger de Marancourt, qui fut la mère du grand musicien.

La Révolution de 1848 ruina la famille, qui vint se fixer à Paris. Le petit Massenet suivit les cours du lycée Saint-Louis : mais, en même temps, il se préparait à entrer au Conservatoire. Il y fut admis en octobre 1851. Successivement, il obtint le premier prix de piano en 1859, un premier accessit d'harmonie en 1860, un premier prix de fugue en 1863, en même temps que le grand prix de Rome.

De son séjour en Italie, Massenet rapporta une *Ouverture symphonique*, un *Requiem* à quatre et huit voix avec accompagnement d'orgue, de violoncelle et de contrebasse, un drame sacré, *Marie-Magde-*

*leine*, où s'affirmait déjà pleinement son originalité, un recueil de mélodies, *Poème d'avril*, et les *Scènes napolitaines* pour orchestre.

Dès sa première jeunesse, se manifeste chez cet artiste une puissance de travail exceptionnelle, qui s'accrut encore par la suite et ne faiblit jamais.

De retour à Paris, MASSENET a vite fait de trouver les occasions de présenter ses œuvres au public. Dès 1866, les sociétés de concerts jouent son *Ouverture symphonique*, une suite d'orchestre intitulée *Pompeia*, et deux *Fantaisies*. Le 24 mars 1867, PASDELOUP donne sa *Première Suite d'orchestre*, et le 3 avril de la même année, l'Opéra-Comique représente sa première œuvre de théâtre, *La Grand'tante*.

En 1868, MASSENET fait la connaissance d'un jeune éditeur, Georges Hartmann, qui devient bientôt son ami et va collaborer de la façon la plus active et la plus éclairée à la préparation et à l'exploitation de ses prochains succès. L'exécution de *Marie-Magdeleine*, à l'Odéon, le 11 avril 1873, met décidément le jeune MASSENET hors de pair. Trois ans après, il est décoré de la Légion d'honneur; à trente-six ans, le 7 octobre 1878, il est nommé professeur de composition au Conservatoire, et le 30 novembre 1878, il entre à l'Institut.

L'histoire de la vie de MASSENET n'est plus guère après cela que celle de ses œuvres. Ses deux plus grands succès au théâtre furent et restent encore *Manon*, représentée pour la première fois à l'Opéra-comique le 19 janvier 1884, et *Werther*, qui parut d'abord sur la scène de l'Opéra de Vienne le 16 février 1892, puis à l'Opéra-Comique de Paris le 16 janvier 1893.

A la mort d'Ambroise THOMAS, on offrit à MASSENET la direction du Conservatoire. Il la refusa et donna sa démission de professeur de composition (18 octobre 1896).

Officier de la Légion d'honneur depuis 1888, commandeur depuis 1895, il fut promu au grade de grand officier en décembre 1899.

Jusqu'au dernier jour, il mena la même vie régulière, où le travail occupait une si grande place. Il mourut le 13 août 1912, sans avoir interrompu sa tâche.

MASSENET a connu une extraordinaire popularité. « Ses victoires, dit fort justement M. Alfred BRUNEAU, sont incalculables, et, chose singulière, uniques dans les annales du théâtre; elles ont toujours été obtenues sans peine, sans lutte, par les mêmes moyens séduisants et aimables. Ce n'est pas l'auteur de *Manon* qui bataillera ni changera jamais. Dès ses débuts, dès qu'il prit contact avec le public, il réalise d'un coup son rêve. Il voulait plaire, plaire aussitôt que possible et au plus grand nombre de spectateurs possible. D'emblée, il plut à la masse de ces spectateurs; durant un quart de siècle[1], il ne cesse de lui plaire et lui plaît encore aujourd'hui. »

On a reproché à MASSENET d'avoir abusé de sa puissance de séduction sur les foules, et des moyens dont il avait une première fois éprouvé le succès. Il est certain que la recherche de l'effet gâte parfois ses plus charmantes inventions musicales.

Cependant l'influence de MASSENET sur l'art français — influence considérable et qui ne s'exerça pas seulement sur ses disciples avoués — fut en grande partie heureuse. Après GOUNOD, il eut le mérite de ramener peu à peu notre musique au souci de la distinction mélodique, de la finesse harmonique, du choix des sonorités savoureuses, de l'ingéniosité des dispositifs orchestraux et vocaux. Il renouait ainsi, par-dessus BERLIOZ, avec de lointains ancêtres, MAUDUIT, CLAUDE LE JEUNE, COUPERIN, RAMEAU. Et, en même temps, il préparait l'avenir. D'une sensibilité mobile et délicate, souvent trop vivement touché pour être profondément ému, mais capable d'impressions subtiles et nuancées, il ouvrait la voie aux recherches plus hardies de nos modernes impressionnistes; et ceux-ci, loin de songer à nier leur dette, sont les premiers à reconnaître en MASSENET un de leurs plus avérés précurseurs. Ce sont là de beaux titres à notre reconnaissance.

1. Disons maintenant presque un demi-siècle.

## CATALOGUE DES ŒUVRES DE MASSENET

### PIANO A DEUX MAINS

*Dix pièces de genre*, op. 18, 1866, Paris, Fromont.
*Improvisations*, sept pièces, 1866, Paris, Heugel.
*Le Roman d'Arlequin*, pantomimes enfantines, 1870, Paris, Heugel.
*Toccata*, 1892, Paris, Heugel.
*Deux Impromptus*, 1896, Paris, Heugel.
*Un Memento musical*, 1897, Milan, Sonzogno.
*Valse folle*, 1898, Paris, Heugel.
*Valse très lente*, 1901, Paris, Heugel.
*Musique pour bercer les petits enfants*, 1902, Paris, Heugel.
*Deux pièces*, 1907, Paris, Heugel.

### PIANO A QUATRE MAINS

*Trois pièces*, op. 11, Paris, Durand.
*Scènes de bal*, op. 17, 1865, Paris, Heugel.
*Année passée*, suite de pièces en 4 livres, 1897, Paris, Heugel.

### MUSIQUE DE DANSE

*La Noce du village*, quadrille champêtre pour piano à 2 mains, Paris, Heugel.

### VIOLONCELLE ET PIANO

*Deux pièces*, Paris, Durand.

### CHANT ET PIANO

*Souvenir de Venise ou A la Zuecca* (A. de Musset), 1865, Paris, Heugel.
*Trois mélodies* (C. Distel), op. 2, 1868, Paris, Durand.
*Poème d'avril* (A. Silvestre), op. 14, 1866, Paris, Heugel.
*L'Esclave* (Th. Gautier), 1868, Paris, Laurens.
*Le Portrait d'un enfant* (Ronsard), 1868, Paris, Laurens.
*La Vie d'une rose* (J. Ruelle), 1868, Paris, Laurens.
*Sérénade aux mortes* (J. Ruelle), 1868, Paris, Laurens.
*Poème du souvenir* (A. Silvestre), 1868, Paris, Heugel.
*Chants intimes* (G. Chouquet), 1869, Paris, Heugel.
*Chant provençal* (Michel Carré), 1869. Orchestré, Paris, Heugel.
*Sérénade du passant* (F. Coppée), 1869. Orchestré, Paris, Heugel.
*Sonnet* (G. Pradel), 1869, Paris, Heugel.
*Sous les branches* (A. Silvestre), 1869, Paris, Heugel.
*A Colombine* (Louis Gallet), 1870, Paris, Heugel.
*Chanson de Capri* (Louis Gallet), 1872, Paris, Heugel. (Air de ballet des *Scènes pittoresques*.)
*Élégie*, orchestrée, Paris, Heugel.
*Il pleuvait* (A. Silvestre), Paris, Heugel.
*L'Improvisateur* (R. Bussine jeune), Paris, Heugel.
*Madrigal* (A. Silvestre), Paris, Heugel.
*Sérénade d'automne* (M. Blanchotte), Paris, Heugel.
*Sonnet païen* (A. Silvestre), Paris, Heugel.
*Stances* (Gilbert), Paris, Heugel.
*Un Adieu* (A. Silvestre), Paris, Heugel.
*Poème pastoral* (Florian et A. Silvestre), 1874. Orchestrée, Paris, Heugel.
*Poème d'octobre* (Paul Collin), 1876, Paris, Heugel.
*Si tu veux, mignonne* (G. Boyer), 1876. Orchestré, Paris, Heugel.
*La Veillée du petit Jésus* (A. Theuriet), 1876, Paris, Heugel.
*Aubade* (G. Prévost), 1877, Paris, Heugel.
*Les Oiseleets* (J. Normand), 1877, Paris, Heugel.
*Le Sentier perdu* (Paul de Choudens), 1877, Paris, Heugel.
*Poème d'amour* (Paul Robiquet), 1879, Paris, Heugel.
*Anniversaire* (A. Silvestre), 1880, Paris, Heugel.
*Le sais-tu?* (Stéphan Bordèse), 1880, Paris, Heugel.
*Sérénade de Molière*, 1880, Paris, Heugel.
*Souhait* (J. Normand), 1880, Paris, Heugel.
*Les Enfants* (G. Boyer), 1882. Orchestrée, Paris, Heugel.

*Poème d'hiver* (A. Silvestre), 1882, Paris, Heugel.
*Printemps dernier* (Th. Gille), 1885, Paris, Heugel.
*Guitare* (V. Hugo), 1886, Paris, Heugel.
*Jour de noces* (Stéphan Bordèse), 1886, Paris, Heugel.
*Quand on aime* (Eug. Manuel), sérénade, 1886, Paris, Heugel.
*Les Alcyons* (J. Autran), 1887, Paris, Heugel.
*Soir de mai la lèvre qui meut* (J. Aicard), 1888 (?), Paris, Heugel.
*Fleurs cueillies* (Louis Bricourt), 1888, Rouen, Klein, Paris, Heugel.
*Marquise* (A. Silvestre), 1888. Orchestrée, Paris, Heugel.
*Noel palen* (A. Silvestre), 1888. Orchestrée, Paris, Heugel.
*Pensée d'automne* (A. Silvestre), 1888. Orchestrée, Paris, Heugel.
*Je cours après le bonheur* (Guy de Maupassant), 1888 (?), Paris, Heugel.
*Le Poète est roi* (G. Boyer), 1888 (?), Paris, Heugel.
*Enchantement* (Jules Ruelle), 1890, Paris, Heugel.
(Sur un air de ballet d'*Hérodiade*.)
*L'Ame des fleurs* (Paul Delair), 1891, Paris, Gregh fils.
*Beaux yeux que j'aime* (Th. Maquet), 1891, Paris, Heugel.
*Chanson andalouse* (Jules Ruelle), 1891, Paris, Heugel.
(Sur un air de ballet du *Cid*.)
*Dans le sentier parmi les roses* (Jean Bertheroy), 1891, Paris, Heugel.
*Les Belles de nuit* (Th. Maquet), 1891, Paris, Heugel.
*Lui et Elle* (Th. Maquet), à 2 voix : 1. Lui, 2. Elle. 1891, Paris, Heugel.
*La Neige* (Stéphan Bordèse), 1891, Paris, Heugel.
*Le Poète et le Fantôme*, 1891. Orchestré, Paris, Heugel.
*Septembre* (Mme Vacaresco), 1891, Paris, Heugel.
*L'Éventail* (Stop), 1892, Paris, Heugel.
*Les Mères* (G. Boyer), 1892, Paris, Gregh fils.
*Ne donne pas ton cœur* (P. Mariéton), 1892, Paris, Heugel.
*Plus vite* (Mme Vacaresco), 1892, Paris, Heugel.
*Séparation* (P. Mariéton), 1892, Paris, Heugel.
*Devant l'infini* (E. Troillet), 1892 (?), Paris, Heugel.
*Chant de guerre cosaque* (Mme Vacaresco), 1893, Paris, Heugel.
*Départ* (Guérin-Catelain), 1893. Orchestrée, Paris, Heugel.
*Etre aimé* (V. Hugo), 1893, Paris, Heugel.
*Forvières* (M. Léné), 1893, Paris, Heugel.
*Je t'aime* (Mme Bozzani), 1893. Orchestrée, Paris, Heugel.
*Larmes maternelles* (M. C. Delines), 1893. Orchestrée, Paris, Heugel.
*Pensée de printemps* (A. Silvestre), 1893. Orchestrée, Paris, Heugel.
*Mienne* (Ernest Laroche), 1894, Paris, Heugel.
*Soir de printemps* (G. Martin), 1894, Paris, Heugel.
*Tristesse* (P. Carrier), 1894, Paris, Heugel.
*L'Ame des oiseaux* (Mme Vacaresco), 1895. Paris, Heugel.
*Elle s'en est allée* (Lucien Solvay), 1895, Paris, Heugel.
*Hymne d'amour* (Paul Desachy), 1895. Orchestrée, Paris, Heugel.
*Poème d'un soir* (Georges Vanor), 1895, Paris, Heugel.
*Sévillana* (J. Ruelle), 1895. Orchestrée, Paris, Heugel.
(Sur l'entracte de *Don César de Bazan*.)
*Berceuse* (H. Gibont), 1896, Paris, Heugel.
*La Chanson des lèvres* (Jean Lahor), 1897, Paris, Heugel.
*Chanson pour Elle* (Henri Margrot), 1897, Paris, Heugel.
*Pitchounette* (J. Normand), 1897. Orchestrée, Paris, Heugel.
*Premiers fils d'argent* (Mme M. de Valandré), 1897, Paris, Heugel.
*Si tu l'oses* (Daniel Garcia Marsilla), 1897, Paris, Heugel.
*Souvenance* (P. Mariéton), 1897, Paris, Heugel.
*Les Ames* (Paul Demouth), 1898, Paris, Heugel.
*Amoureuse* (Stop), 1898. Orchestrée, Paris, Heugel.
*La dernière chanson* (L. Lefebvre), 1898, Paris, Heugel.
*Le Nid* (Paul Demouth), 1898, Paris, Heugel.
*Regard d'enfant* (Léon G. Pélissier), 1898, Paris, Heugel.
*Vieilles lettres* (J. Normand), 1898, Paris, Heugel.
*A deux pleurer* (J. Le Croze), 1899, Paris, Heugel.
*Amours bénis* (André Alexandre), 1899, Paris, Heugel.
*L'Ange et l'Enfant* (Marie Barbier), 1899, Paris, Heugel.
*Avril est là* (François Ferrand), 1899, Paris, Heugel.
*Ce sont les petits que je veux chanter* (Ed. Grieunaud), 1899, Paris, Heugel.
*Coupe d'ivresse* (H. Ernest Simon), 1899, Paris, Heugel.
*Eternité* (Marg. Girard), 1899, Béziers, J. Robert.
*Les matins* (Noel Bazan), 1899, Paris, Heugel.
*Passionnément* (Ch. Fuster), 1899, Paris, Heugel.
*Le petit Jésus* (G. Boyer), 1899. Orchestrée, Paris, Heugel.
*Petite Mireille* (F. Beissier), 1899, Paris, Heugel.
*Pour Antoinette* (P. de Chabaleyret), 1899, Paris, Heugel.
*Première danse* (J. Normand), 1899. Orchestrée, Paris, Heugel.
*Vous qui passez* (P. de Chabaleyret), 1899, Paris, Heugel.
*Amoureux appel* (Georges de Dubor), 1900, Paris, Heugel.
*Au très aime* (Caroline Duer), 1900, Paris, Heugel.
*Avril est amoureux* (J. d'Halmont), 1900. Orchestrée, Paris, Heugel.
*Ce que disent les cloches* (J. de la Vingtrie), 1900, Paris, Heugel.
*Mon Page* (M. de Théus), 1900, Paris, Heugel.
*La Rivière* (C. Bruno), 1900. Orchestrée, Paris, Heugel.
*Rondel de la Belle au Bois* (Julien Gruaz), 1900, Paris, Heugel.
*Sœur d'élection* (E. Trolliet), 1900, Paris, Heugel.
(Instrumentée pour petit orchestre sous le titre de *Cantique*.)
*Mousmé* (André Alexandre), 1901, Paris, Heugel.
*On dit* (J. Roux), 1901, Paris, Heugel.
(Transcrite sous le titre de *Simple Phrase*.)
*Le Printemps visite la terre* (Jeanne Chaffotte), 1901, Paris, Heugel.
*Voix de femmes* (Pierre d'Amor), 1901, Paris, Heugel.
*Les amoureuses sont des folles* (duc de Tarente), 1902, Paris, Heugel.
*Avec toi* (J. Gruaz), 1902, Paris, Heugel.
*Ave, Margarita* (Ed. Noel), 1902, Paris, Heugel.
*Extase printanière* (André Alexandre), 1902, Paris, Heugel.
*L'Heureuse souffrance* (G. de Dubor), 1902, Paris, Heugel.
*L'Heure volée* (Catulle Mendès), 1902, Paris, Heugel.
*Je m'en suis allé vers l'amour* (Th. Madurer), 1902, Paris, Heugel.
*Poésie de Mytis*, 1902, Paris, Heugel.
*Quelques chansons mauves* (André Lebey), 1902, Paris, Heugel.
*Sainte Thérèse pria* (P. Silvestre), 1902. Orchestrée, Paris, Heugel.
*Sur une poésie de Von Hasselt*, 1902, Paris, Heugel.
*Au delà du rêve* (Gaston Hirsch), 1903, Paris, Heugel.
*Ma petite mère a pleuré* (Paul Gravollet), 1903, Paris, Heugel.
*Oh ! si les fleurs avaient des yeux* (G. Buchillot), 1903, Paris, Heugel.
(Extrait de *Chérubin*.)
*Trois poèmes chastes*, 1903, Paris, Heugel.
*Chant de nourrice* (J. Aicard), 1905, Paris, Heugel.
*Chanson japonaise* (F. Champsaur), 1905, Paris, Heugel.
*Dors, Magda* (A. Silvestre), 1905, Paris, Heugel.
*Et puis...* (M. Chassang), 1905, Paris, Heugel.
*La Marchande de rêves* (A. Silvestre), 1905, Paris, Heugel.
*Les Yeux clos* (G. Buchillot), 1905, Paris, Heugel.
*Tes Cheveux* (C. Bruno), 1905, Paris, Heugel.
*C'est le printemps* (A. Gillouin), 1906, Paris, Heugel.
*En chantant* (G. Boyer), 1906, Paris, Heugel.
*Éveil* (A. Gassier), 1906, Paris, Heugel.
*Ivre d'amour* (d'après le poème de Grégoire Akhtamar), 1906, Paris, Heugel.
*Orphelines* (Ludana), 1906, Paris, Heugel.
*La Melodie des baisers* (A. Alexandre), 1906, Paris, Astruc.
*L'Heure douce* (Em. Chebroux), 1907, Paris, Heugel.
*La Lettre* (Mme Catulle Mendès), 1907, Paris, Heugel.
*Si vous voulez bien me le dire* (Ludana), 1907, Paris, Heugel.
*C'est l'amour* (V. Hugo), 1908, Paris, Heugel).
*Dormons parmi les lis* (Hélène Picard), 1908, Paris, Heugel.
*Le Noel des humbles* (J. Aicard), 1908, Paris, Heugel.
*La Gavotte de Pujjoli* (Ed. Noel), 1909, Paris, Heugel.
*Ton souvenir* (Emile Feillet), 1909, Paris, Heugel.
*Tout passe* (Camille Bruno), 1909, Paris, Heugel.
*Chanson désespérée* (Ed. Teulet), 1910, Paris, Heugel.
*Dieu créa le désert* (Madeleine Grain), 1910, Paris, Heugel.
*Dites-lui que je l'aime* (G. Fleury-Daunijean), 1910, Paris, Heugel.
*Rêverie sentimentale* (Mathylde Peyre), 1910, Paris, Heugel.
*Toujours* (Paul Max), 1910, Paris, Heugel.
*La Mort de la cigale* (Maurice Faure), 1911, Paris, Heugel.

DUOS, TRIOS, CHŒURS

*Rien ne passe* (Lucien Monrousseau), 1911, Paris, Heugel.
*Alleluia* (G. Chouquet), chœur à 4 voix mixtes, 1866, Paris, Hachette.
*Le Moulin* (G. Chouquet), chœur à 4 voix d'hommes, 1866, Paris, Hachette.
*La Cararane perdue* (Noilhan-Lemontier), chœur à 4 voix d'hommes, 1867, Paris, Heugel.
*Deux Duos et un Trio* (C. Distel), 1852, Paris, Durand, op. 2.
*Salut, printemps !* (L. Baillet), à deux voix égales, 1872, Paris, Heugel.
*Villanelle* (J. Ruelle), chœur à 4 voix d'hommes, 1872, Paris, Heugel.
*Moines et Forbans* (G. Chouquet), chœur à quatre voix d'hommes, 1877, Paris, Heugel.
*Cantate en l'honneur du bienheureux J.-G. Perboyre*, chœur à 4 voix d'hommes et baryton solo avec ou sans accompagnement, 1879, Paris, Heugel.
*Le Sylphe* (E. Bernier), chœur à 4 voix d'hommes, 1879, Paris, Heugel.
*Amour* (Paul Milliet), chœur à quatre voix d'hommes, 1880, Paris, Heugel.
*Alerte* (J. Massiat), chœur à 4 voix d'hommes, Paris, Heugel.
*1812* (E. Moreau), chœur à 4 voix d'hommes, 1886, Paris, Heugel.
*Donnons* (G. Boyer), chœur à 4 voix d'hommes, 1886 (?), Paris, Heugel.
*La Fédérale* (G. Boyer), chœur à l'unisson, 1890, Paris, Heugel.
*Aux Etoiles* (Th. Maquet), duo ou chœur pour 2 voix de femmes, 1891, Paris, Heugel.
*Chant de concorde* (Simon Salmona), chœur à 4 voix d'hommes, 1893, Paris, Heugel.
*Horace et Lydie* (A. de Musset), duo pour baryton et mezzo-soprano, 1893, Paris, Heugel.
*Les Fleurs* (J. Normand), duo pour baryton et soprano, 1894. Orchestrée, Paris, Heugel.

*La Chevrière* (E. Noel), petit conte rustique pour deux voix de femmes et solo avec accompagnement de piano, 1895, Paris, Heugel.
*Les Bleuets* (Jeanne Chaffotte), chœur pour voix de femmes avec accompagnement de piano à quatre mains, 1899, Paris, Heugel.
*Chanson des Bois d'Amaranthe* (Marc Legrand d'après Retwitz), suite pour quatuor vocal et piano (ou orchestre), 1900, Paris, Heugel.
*A la jeunesse* (J. Combarieu), chœur à deux voix de femmes sans accompagnement, 1904, Paris, Heugel.
*Le temps et l'amour* (Ludana), duo pour ténor et basse, 1907, Paris, Heugel.
*L'Heure solitaire* (J. Ader), duo pour voix de femmes, 1908, Paris, Heugel.
*Poème des fleurs* (Biagio Alliovo, traduction Armand Gasquy), suite pour voix de femmes et piano, 1907, Paris, Heugel.
*Immortalité*, canon à 2 voix, 1909, Revue Musicale, 15 octobre 1909.

MUSIQUE RELIGIEUSE

*Ave Maris Stella*, motet à 2 voix, 1886, Paris, Heugel.
*Souvenez-vous, Vierge Marie* (G. Boyer), chœur et solo, orgue et orchestre, 1887, Paris, Heugel.
*Pie Jesu*, avec accompagnement de violoncelle, 1893, Paris, Heugel.
*Ave Maria* (méditation de *Thaïs*), 1894, Paris, Heugel.
*O Salutaris*, pour soprano, orgue, harpe et chœur, 1894, Paris, Heugel.
*Panis angelicus*, pour voix d'homme et de femme et solo, 1910, Paris, Heugel.

MUSIQUE SYMPHONIQUE

*Ouverture de Concert*, op. 1, 1863, Paris, Heugel.
*1re Suite d'orchestre*, op. 13, 1865, Paris, Durand.
*Scènes hongroises*, 2e suite d'orchestre, 1871, Paris, Heugel.
*Scènes dramatiques*, 3e suite d'orchestre, Paris, Heugel.
*Ouverture de Phèdre*, 1873, Paris, Heugel.
*Scènes pittoresques*, 4e suite d'orchestre, 1874, Paris, Heugel.
*Sarabande espagnole du seizième siècle*, pour petit orchestre, 1875, Paris, Heugel.
*Scènes napolitaines*, 5e suite d'orchestre, 1874, Paris, Heugel.
*Marche héroïque de Scabady*, orchestration de MASSENET, 1879, Paris, Heugel.
*Scènes de féerie*, 6e suite d'orchestre, 1879, Paris, Heugel.
*Scènes alsaciennes*, 7e suite d'orchestre, 1881, Paris, Heugel.
*Parade militaire*, 1887, Paris, Heugel.
*Visions*, poème symphonique, 1890 (?), Paris, Heugel.
*Devant la Madone*, pour petit orchestre, 1897, Paris, Heugel.
*Fantaisie*, pour violoncelle, solo et orchestre, 1897, Paris, Heugel.
*Marche solennelle*, 1897, Paris, Heugel.
*Brumaire*, ouverture pour le drame d'Ed. Noel, 1899, Paris, Heugel.
*Les Grands Violons du Roy*, pour 1er et 2e violons, 1900 (?), Paris, Heugel.
*Les Rosati*, divertissement, 1902, Paris, Heugel.
*Concerto* pour piano et orchestre, 1903, Paris, Heugel.

MUSIQUE DE SCÈNE

*Les Erynnies* (Leconte de Lisle), Odéon, 6 janvier 1873, Paris, Heugel.
*Un Drame sous Philippe I* (de Porto-Riche), Odéon, 14 avril 1875.
La « Sarabande espagnole » seule est éditée, Paris, Heugel.
*Nana-Sahib* (Jean Richepin), Porte-Saint-Martin, 20 décembre 1883.
*Théodora* (Victorien Sardou), Porte-Saint-Martin, 26 décembre 1884.
« Chanson de *Théodora* », Paris, Hartmann, 1895. Le reste détruit ou utilisé ailleurs.
*Le Crocodile* (Victorien Sardou), Porte-Saint-Martin, 21 décembre 1886, Paris, Heugel.
*Phèdre* (Racine), Odéon, 8 décembre 1900, Paris, Heugel.
*Le Grillon* (L. de Francmesnil d'après Dickens), Odéon, 1er octobre 1905, Paris, Heugel.
*Le Monteau du roi* (Jean Aicard), Porte Saint-Martin, 22 octobre 1907. Non publié.
*Peree-Neige et les sept gnômes* (Jeanne Dortzal), Théâtre Femina, 2 février 1909. Non publié.

BALLETS

*Le Carillon* (C. de Roddaz et Van Dyck), Opéra de Vienne, 21 février 1902, Paris, Heugel.
*Cigale* (Henri Caïn), Opéra-Comique, 4 février 1904, Paris, Heugel.
*Espada* (René Maugars), Théâtre de Monte-Carlo, 15 février 1908, Paris, Heugel.

ORATORIOS

*Marie-Magdeleine* (Louis Gallet), 3 actes et 4 parties, 1866, Odéon, 11 avril 1873, Paris, Heugel.
*Ève* (Louis Gallet), mystère en 3 parties, 1874, Cirque d'Été, 19 mars 1875, Paris, Heugel.
*Narcisse* (Paul Collin), idylle antique, soli et chœur, 1877, Paris, Heugel.
*La Vierge* (Charles Grandmougin), légende sacrée en 4 scènes, 1878. Concerts historiques de l'Opéra, 22 mai 1880, Paris, Heugel.
*Biblis* (G. Boyer), soli et chœurs, 1886, Paris, Heugel.
*La Terre promise* (Massenet, d'après la Vulgate), oratorio biblique en 3 parties, 1899. Eglise Saint-Eustache, 15 mars 1900,

MUSIQUE DRAMATIQUE

*La Grand'tante*, 1 acte, Opéra-Comique, 3 avril 1867. Paris, Froment.
*Don César de Bazan*, 4 actes, Opéra-Comique, 30 novembre 1872. Paris, Heugel.
*Le Roi de Lahore*, 5 actes et 7 tableaux, Opéra, 27 avril 1877. Paris, Heugel.
*Hérodiade*, 4 actes et 7 tableaux, Bruxelles, Monnaie, 19 décembre 1884. Paris, Heugel.
*Manon*, 5 actes et 6 tableaux, Opéra-Comique, 19 janvier 1884. Paris, Heugel.
*Le Cid*, 4 actes et 10 tableaux, Opéra, 30 novembre 1885. Paris, Heugel.
*Esclarmonde*, 3 actes et 8 tableaux, Opéra-Comique, 14 mai 1889. Paris, Heugel.
*Le Mage*, 5 actes et 6 tableaux, Opéra, 16 mars 1891. Paris, Heugel.
*Werther*, 3 actes et 4 tableaux, Opéra de Vienne, 16 février 1892. Paris, Heugel.
*Thaïs*, 3 actes et 7 tableaux, Opéra, 16 mars 1894. Paris, Heugel.
*Le Portrait de Manon*, 1 acte, Opéra-Comique, 8 mai 1894. Paris, Heugel.
*La Navarraise*, 2 actes, Covent-Garden, 20 juin 1894. Paris, Heugel.
*Sapho*, 4 actes, Opéra-Comique, 27 novembre 1897. Paris, Heugel.
*Cendrillon*, 4 actes et 6 tableaux, Opéra-Comique, 24 mai 1899. Paris, Heugel.
*Crisélidis*, 3 actes et 1 prologue, Opéra-Comique, 20 novembre 1901. Paris, Heugel.
*Le Jongleur de Notre-Dame*, 3 actes, théâtre de Monte-Carlo, 18 février 1902. Paris, Heugel.
*Chérubin*, 3 actes, théâtre de Monte-Carlo, 14 février 1905. Paris, Heugel.
*Ariane*, 5 actes, Opéra, 31 octobre 1906. Paris, Heugel.
*Thérèse*, 2 actes, théâtre de Monte-Carlo, 7 février 1907. Paris, Heugel.
*Bacchus*, 4 actes et 7 tableaux, Opéra, 5 mai 1909. Paris, Heugel.
*Don Quichotte*, 5 actes, théâtre de Monte-Carlo, 19 février 1910. Paris, Heugel.
*Roma*, 4 actes, théâtre de Monte-Carlo.
*Panurge*, 4 actes, Gaîté Lyrique.

ŒUVRES DÉTRUITES OU UTILISÉES AILLEURS

*Grande Fantaisie de Concert sur le Pardon de Ploermel de Meyerbeer*, Paris, Brandus et S. Dufour, 1861. (Détruit vers 1900, sur la demande de l'auteur.)
*Requiem* à 4 et 8 voix, avec accompagnement d'orgue, de violoncelles et de contrebasses. (Envoi de Rome, 1865.)
*Esmeralda*, Opéra, 1865.
*Pompeia*, suite symphonique (musique utilisée dans les *Erynnies*).
*Deux Fantaisies* pour orchestre, Concert des Champs-Elysées, juillet 1866.
*La Coupe du roi de Thulé*, 3 actes, 1867. (Musique utilisée dans *les Erynnies, Ève, Marie-Magdeleine, Le Roi de Lahore, la Vierge.*)
*Paix et Liberté*, cantate, 15 août 1867.
*Médusa*, 3 actes, 1868.
*Manfrede* inachevé, 1869.
*Introduction et Variations*, pour quatuor à cordes, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, 1871. Joué à la Société classique ARMINGAUD le 26 mars 1872.
*Dialogue nocturne* (A. Silvestre), duo, Paris, Hartmann, 1872.
*Rêvons, c'est l'heure* (Verlaine), duo, Paris, Hartmann, 1872.
*Le Soir* (L. Baillet), duo, Paris, Hartmann, 1872.
*L'Adorable Bel-Boul*, Cercle des Mirlitons, 1874.
*Lamento* pour orchestre, suite à l'occasion de la mort de G. BIZET, Concerts Colonne, 31 octobre 1875.
*Bérengère et Anatole*, Cercle de l'Union artistique, février 1876.
*Mon père est oyseau, ma mère est oyselle*, air pour *Notre-Dame de Paris* (V. Hugo), Théâtre des Nations, 4 juin 1879.

*Robert de France*, drame lyrique, 1880.
*Les Girondins*, opéra, 1881.
*Montalte* (?).
*Chant* en l'honneur de Rouher. Le Figaro, 8 février 1884.
*Apollon aux Muses*, 1891 (dans le 3e acte du *Mage*)
*Quatuor à cordes*.

**Bibliographie.**


Paul ACKER. — *Petites Confessions*, Paris, Fontemoing, 1904.
Léon AUBIN. — *Le Drame lyrique*, Tours, 1908.
C. BELLAIGUE. — *L'Année musicale 1889*, Paris, Delagrave.
— *L'Année musicale 1891*. Paris, Delagrave.
— *L'Année musicale 1893*, Paris, Delagrave.
A. BRISSON. — *Portraits intimes*, 2e série, Paris, Colin, 1896.
A. BRUNEAU. — *Musiques d'hier et de demain*, Paris, Fasquelle, 1900.
— *La Musique française*, Paris. Fasquelle, 1901.
— *Musiques de Russie et Musiciens de France*, Paris, Fasquelle, 1903.
Félix CLÉMENT et Pierre LAROUSSE. — *Dictionnaire des Opéras*, revu et mis à jour avec supplément par A. POUGIN, Paris, Larousse, 1904.
E. DESTRANGES. — *Consonances et Dissonances*, Paris, Fischbacher, 1906.
F. J. FÉTIS. — *Biographie universelle des musiciens*, Paris, Didot, 1880.
A. POUGIN. — *Supplément à la Biographie* de FÉTIS, Paris, Didot, 1880.
FINCK. — *Massenet et ses Opéras*, London, John Lane, 1911.
Dr C. FOURNIER. — *Etude sur le style de Massenet*, Amiens, 1905.
Fernand GREGH. — *Etude sur V. Hugo, suivie de pages sur... Massenet*, Paris, Fasquelle, 1905.
Georges GROVE. — *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, edited by J.-A. Fuller Maitland, London, Macmillan, 1904.
Arthur HERVEY. — *Masters of French Music*, London, Osgood, Mac Ilvaine and Co, 1894.
— *French Music in the Nineteenth Century*, London, Grant Richards, 1903.
H. HOSTEIN. — *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, Paris, Dentu, 1878.
H. IMBERT. — *Profils d'artistes contemporains*, Paris, Fischbacher, 1897.
A. JULLIEN. — *Musiciens d'aujourd'hui*, 1re série, Paris, 1892.
— *Musiciens d'aujourd'hui*. 2e série, Paris, 1894.
— *Musique*, Paris, 1896.
— *Musique d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1910.
Ch. MALHERBE. — *Notice sur Esclarmonde*, Paris, Fischbacher, 1890.
Hermann MENDEL. — *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Berlin, 1878.
Catulle MENDÈS. — *L'Art au théâtre*, 3e vol., Paris, Fasquelle, 1900.
Léonce MESNARD. — *Essais de critique musicale*, Paris, Fischbacher, 1892.
Ed. NOEL et Ed. STOULLIG. — *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Paris, Charpentier, 1875-95, Paris, Borger-Levrault, 1896.
E. REYER. — *Quarante ans de musique*, Paris, C. Lévy, 1909.
Louis DE ROMAIN. — *Essais de critique musicale*, Paris, Lemerre, 1890.
Louis SCHNEIDER. — *Massenet*, Paris, Carteret, 1908.
Octave SERÉ. — *Musiciens français d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1911.
G. SERVIÈRES, — *La Musique française moderne*, Paris, Havard, 1897.
E. de SOLENIÈRE. — *Massenet*, Paris, 1897.
Ed. STOULLIG. — *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Paris, Ollendorff, depuis 1897.
J. TIERSOT. — *Massenet*, Paris, La Grande Encyclopédie.
A. WOLFF. — *La Gloire à Paris*, Paris, Victor Havard, 1886.
Ad. ADERER. — *Thais à l'Opéra*, Le Théâtre, n° 8, août 1898.
ANONYME. — *Massenet intime*. Revue Musicale, 1er septembre 1903.
Raoul AUBRY. — *Avant le Jongleur de Notre-Dame*. Le Temps, 10 mai 1904.
C. BELLAIGUE. — *Grisélidis*. Revue des Deux Mondes, 1er décembre 1901.
— *Le Jongleur de Notre-Dame*. Revue des Deux Mondes, 1er juillet 1904.
— *Cherubin*. Revue des Deux Mondes, 1er juillet 1905.
— *Ariane*. Revue des Deux Mondes, 1er décembre 1906.
C. BENOIT. — *Massenet*. Le Mémorial de la Loire, 18 février 1884.
BING. — *M. Massenet*. Fantasio, 15 mai 1909.
A. BOUTAREL. — *Werther. La Version Lyrique*. Le Ménestrel, du 4 octobre 1903 au 14 février 1904.
— *Ariane. Introduction à l'opéra de Massenet*. Le Ménestrel, du 14 octobre au 15 décembre 1906.
— *Dernier mot sur l'Ariane* de MASSENET. Le Ménestrel, 2 mars 1907.
A. BOUTAREL. — *Bacchus dans la Mythologie et dans l'opéra de Massenet*. Le Ménestrel, du 15 mai au 7 août 1909.
Ch. BOUVET. — *Massenet* (Collection Les Musiciens célèbres, 1929).
R. BOUYER. — *Une Opinion sur le Werther de Massenet*. Le Ménestrel, 30 septembre 1906.
— *Pourquoi Werther serait le chef-d'œuvre de Massenet*. Le Ménestrel, 7 septembre 1907.
P. DE BRÉVILLE. — *Cendrillon*. Mercure de France, juillet 1899.
Henri CAIN. — *A propos de Sapho*. Le Théâtre, n° 1, janvier 1898.
G. CARRAUD. — *Un Livre sur Massenet*. La Liberté, 24 décembre 1907.
Robert CHARVAY. — *Werther*. Supplément de l'Echo de Paris, 15 janvier 1893.
J. COMBARIEU. — *L'Opéra-Comique et M. Massenet*. Revue Musicale, 1er septembre 1906.
Henri DE CURZON. — *Le Jongleur de Notre-Dame*. Le Théâtre, n° 132, juin, II, 1904.
— *Ariane*. Le Théâtre, n° 193, janvier, I, 1907.
— *Bacchus*. Le Théâtre, n° 254, juillet, II, 1909.
Claude DEBUSSY. — *D'Ete à Grisélidis*. La Revue Blanche, 1er décembre 1904.
— *La Reprise de Werther*. Gil Blas, 27 avril 1903.
Paul DUKAS. — *Werther*. Revue Hebdomadaire, janvier 1893.
— *Thais*. Revue Hebdomadaire, avril 1894.
Félix DUQUESNEL. — *A propos de Marie-Magdeleine*. Le Gaulois, 14 mars 1900.
— *Théodora*. Le Théâtre, n° 75, 1902.
A. ERNST. — *Thaïs*. Rivista Musicale Italiana, Turin, I, 1894.
— *Sapho*. Rivista Musicale Italiana, Turin, V, 1898.
Ch. FORMENTIN. — *Une Heure chez Massenet*. Revue Illustrée, 1er février 1893.
Louis GALLET. — *A propos de Thais : Poesie mélique*. Le Ménestrel, 11 mars 1894.
Ad. JULLIEN. — *Le Cid*. Le Théâtre, n° 31, septembre, I, 1900.
— *Manon*. Le Théâtre, n° 91, octobre, I, 1902.
— *Werther*. Le Théâtre, n° 109, juillet, I, 1903.
Pierre LALO. — *Cendrillon*. Le Temps, 30 mai et 6 juin 1899.
— *Grisélidis*. Le Temps, 30 novembre 1901.
— *Le Jongleur de Notre-Dame*. Le Temps, 25 février 1902 et 17 mai 1904.
— *Le Concerto pour piano*. Le Temps, 3 février 1903.
— *L'Imitation de Wagner et de M. Massenet*. Le Temps, 21 avril 1903.
— *Reprise de Werther*. Le Temps, 28 avril 1903.
— *Herodiade à la Gaîté*. Le Temps, 3 novembre 1903.
— *Cherubin*. Le Temps, 21 février et 17 mai 1905.
— *Marie-Magdeleine*. Le Temps, 15 mai 1906.
— *Ariane*. Le Temps, 27 novembre 1906.
— *Thérèse*. Le Temps, 2 mai 1907.
— *Les Erynnies*. Le Temps, 13 août 1907.
— *Bacchus*. Le Temps, 11 mai 1909.
— *Don Quichotte*. Le Temps, 28 février 1910.
René LARA. — *Une Demi-Heure avec Massenet*. Le Figaro, 11 novembre 1906.
Jean MARNOLO. — *Le Jongleur de Notre-Dame*. Mercure de France, juin 1904.
— *Bacchus*. Mercure de France, 16 juin 1909.
Camille MAUCLAIR. — *Le Lied français contemporain*. Musica, novembre 1908.
Paul MILLIET. — *Werther*. L'Art du Théâtre, n° 31, Paris, juillet 1903.
Ph. MORGAC. — *Massenet*. Le Monde musical, 15 mai 1904.
H. MORINO. — *A propos de Manon*. Le Ménestrel, 11 octobre 1891.
*Musica*. — *Numéro consacré à Massenet*, novembre 1906.
Ed. NOEL. — *Souvenirs sur Manon*. Le Gaulois, 9 octobre 1891.
Paul PORTMANN. — *Grisélidis*. L'Art du Théâtre, n° 13, Paris, 1902.
A. POUGIN. — *Werther et la Musique*. Le Ménestrel, 6 novembre 1892.
E. REYER. — *Feuilleton* du Journal des Débats, 1867-1898. (Consulter la table placée à la fin de *Quarante ans de musique*, Paris, Léon, 1909.)
Louis SCHNEIDER. — *Herodiade à la Gaîté Lyrique*. L'Art du Théâtre, n° 35, 1903.
— *Le Jongleur de Notre-Dame*. L'Art du Théâtre, n° 44, 1904.
— *Cherubin*. L'Art du Théâtre, n° 56, 1905.
— *Cherubin à Monte-Carlo*. Le Théâtre, n° 119, mars, I, 1905.
G. SERVIÈRES. — *A propos du Poème du Souvenir*. Le Guide musical, 16-23 juin 1907.
G. TALMONT. — *Une Matinée chez Massenet*. Comœdia, 30 avril 1909.
*Le Théâtre*. — *Numero consacré à Massenet*, juillet 1899.
Julien TORCHET. — *Une Lettre inédite de Bizet à Massenet*. Le Guide musical, 19-26 mai 1907.
— *Audition intime de Thais et la mort de Gounod*. Comœdia, 3 mai 1908.

Jean D'Udine. — *Massenet*. Courrier Musical, 15 février 1908.
E. Van Dyck. — *Massenet par un de ses interprètes*. Theater Zeitung, Vienne, 16 novembre 1905, et Guide Musical, 14 décembre 1905.
Ch.-M. Widor. — *Thais*. Revue de Paris, 1er avril 1894.

### *Méhul.*

Etienne-Nicolas Méhul naquit à Givet le 22 juin 1763. Un vieil organiste du couvent des Récollets fut son premier professeur. Puis il eut pour maître un musicien allemand, Guillaume Hanser, directeur de la musique à l'abbaye de Laval-Dieu.

Tout jeune encore, Méhul, comme Gounod, se crut appelé à la vie religieuse; mais sa médiocre santé l'obligea de renoncer à sa prétendue vocation.

Vers 1778, il arrive à Paris; il se fait présenter à Gluck; il assiste à la répétition générale d'*Iphigénie en Tauride;* il s'enthousiasme; il travaille avec un élève de Gluck, Edelmann; il fait exécuter, le 17 mars 1782, au Concert Spirituel, une ode sacrée, qui est assez bien accueillie par le public; il écrit trois sonates pour le piano (1783) et trois opéras qu'il ne fait pas jouer et qu'il détruisit plus tard. Enfin, le 4 septembre 1790, à la Comédie Italienne, avec *Euphrosine ou le tyran corrigé*, il obtient son premier grand succès. Voilà son nom connu, et maintenant, il n'aura point de peine à faire accepter ses œuvres par les directeurs de théâtre. La chute de *Cora* en 1791 est compensée, dès 1792, par la durable réussite de *Stratonice*.

Bientôt Méhul va devenir un des musiciens officiels de la Révolution. Outre le fameux *Chant du départ*, il composera des hymnes patriotiques en l'honneur de la *Raison*, de l'*Eternel*, de l'*Etre suprême*, en souvenir du *14 Juillet*, du *18 Fructidor* et du *9 Thermidor*.

Le 9 décembre 1795, il est désigné pour représenter l'art musical dans la 3e classe de l'Institut, aux côtés de Grétry, Monsigny, Gossec, Lesueur, Cherubini et Dalayrac. En même temps, il est nommé inspecteur des études au Conservatoire, où, plus tard, il enseignera la composition.

Le 1er mai 1797, avait lieu la première représentation de ce *Jeune Henry* dont l'ouverture fut immédiatement bissée et resta si longtemps célèbre. Pendant trente ans, on l'intercala isolément dans les programmes de l'Opéra-Comique.

Méhul songeait à se marier. Il épousa la fille d'un original, le docteur Gastaldy, et il ne tarda point à s'en repentir. Une séparation à l'amiable fut décidée, et Mme Méhul vécut dès lors sans aucuns rapports avec son mari.

L'histoire de la vie de Méhul est surtout celle de ses œuvres. Notons le succès d'*Ariodant* en 1799, l'exécution du *Temple de Mars* (Chapelle des Invalides), du beau *Chant du 25 messidor an VIII* (14 juillet 1800).

Causant un jour avec Méhul, Napoléon lui dit : « Votre musique est peut-être plus savante et plus harmonieuse; celle de Paisiello et de Cimarosa a pour moi plus de charmes. » En réponse à cette critique, Méhul écrivit *L'Irato* sous le pseudonyme du *signor Fiorelli*. Cette pièce en un acte, fine parodie de la musique italienne, triompha le 17 février 1801 devant un auditoire qui eut le bon esprit de redoubler ses applaudissements lorsqu'on vint lui nommer le véritable auteur. Bonaparte lui-même se déclara ravi : « Trompez-moi souvent ainsi, » aurait-il dit.

Le 1er janvier 1804, trois musiciens furent nommés chevaliers de la Légion d'honneur, Gossec, Grétry et Méhul. De plus, Bonaparte offrait à Méhul la place de maître de chapelle laissée vacante par le retour de Paisiello en Italie. Méhul refusa d'accepter seul ces fonctions : il aurait voulu les partager avec son ami Cherubini : elles furent alors attribuées à Lesueur. Mais c'est à Méhul que fut commandée, pour le couronnement de Napoléon Ier à Notre-Dame le 2 décembre 1804, une *Messe solennelle*, qui d'ailleurs n'y fut point exécutée.

Le 17 mai 1806, l'Opéra-Comique donnait la première représentation d'un curieux opéra de Méhul, *Uthal*, sur un livret inspiré d'Ossian, d'une singulière couleur romantique. Les violons y étaient remplacés par des altos. « Je donnerais deux louis pour entendre une chanterelle, » s'écria Grétry en sortant du spectacle. La partition, un peu monotone, renferme des pages remarquables.

Le 17 février 1807, paraissait sur la scène de l'Opéra-Comique le chef-d'œuvre de Méhul, *Joseph*, qui fut composé, paraît-il, en deux mois. La médiocrité du livret faillit porter préjudice au succès de la partition. La beauté de la musique triompha enfin des hésitations du public, et l'ouvrage se répandit bientôt en province, puis à l'étranger, surtout en Allemagne, où Weber et Richard Wagner devaient en consacrer la réputation par leurs éloges et par leur zèle à en organiser des représentations modèles.

Après *Joseph*, le déclin commence. Les dernières œuvres de Méhul témoignent d'un appauvrissement de l'inspiration qui allait avec une rapide décroissance des forces physiques. Méhul était atteint de phtisie. Il devenait ombrageux et sombre. Les succès de ses rivaux le rendaient inquiet. Quatre symphonies dans le style de Haydn, bien accueillies au Conservatoire de 1808 à 1810, ne le consolent pas du double échec de *Persée* et des *Amazones*. « Je suis meurtri, écrivait-il, je suis écrasé, dégoûté, découragé!... Je veux vivre au milieu de mes fleurs, dans le silence et la retraite, loin du monde. » A Pantin, dans son « asile champêtre », Méhul cultivait avec passion les tulipes.

Au début de 1817, les médecins l'envoyèrent dans le Midi. Il ne se trouve pas mieux de son séjour à Hyères. « Seul, au bout du monde, dans une auberge », il s'attriste. « Les jours où il arrive des voyageurs, le monsieur malade est un peu oublié! »

D'Hyères il gagne Marseille, et il revient à Pantin au milieu de ses fleurs. A l'automne, il faut bien rentrer à Paris, dans son logis de la rue Montholon. C'est là qu'il meurt le 18 octobre 1817, à six heures du matin.

De son temps, Méhul passait pour un musicien savant, aux effets d'harmonie puissants et inattendus, à l'orchestration recherchée. Un juge compétent, Saint-Saëns, ratifie pleinement ce jugement des contemporains de Méhul. Qu'on relise seulement la première page de l'ouverture d'*Ariodant* pour trois violoncelles divisés soutenus par un quatrième violoncelle et les contrebasses. On sera frappé de la nouveauté des combinaisons inventées par ce compositeur.

Comparable à Gluck pour la simplicité et la grandeur, Méhul n'en a pas toujours la pureté ni la force. Il est plus sensible, et chez lui se marquent déjà des tendances romantiques qui annoncent Weber d'une part, et César Franck de l'autre. M. Vincent d'Indy a très justement remarqué la parenté de certaines mélodies de *Ruth* avec telle phrase de Méhul, et notamment du duo de Ruth et de Booz avec le duo de Jacob et de Benjamin.

Schubert aimait particulièrement les ouvertures de Méhul. Il s'est certainement souvenu des préludes dramatiques de *Timoléon*, d'*Adrien* et du *Jeune Henry*, quand il voulut écrire des préfaces musicales pour *Rosamonde* et *Fierabras*.

Dans le *Chant du 25 messidor*, nous trouvons déjà l'ébauche d'une de ces constructions colossales, « ninivites », dont rêva plus tard Berlioz. Trois orchestres, trois chœurs, outre les *soli* de basse et de ténor, s'y unissent ou s'y répondent. De ces trois groupes, deux étaient disposés au centre de la chapelle des Invalides; le troisième était placé dans le dôme et ne comprenait que des voix de femmes, deux harpes et un cor.

« J'aime la gloire avec fureur, » écrivait Méhul en 1793. « Son âme à la fois tendre et forte, disait un de ses contemporains, était ouverte à toutes les passions, et les combattait toutes, hors celle de la gloire. »

De taille moyenne, l'allure aisée, l'œil clair, le sourire aimable et fin, Méhul « savait faire un mot charmant d'un simple *bonjour* ». Il plaisait dès l'abord, et ses amis s'accordèrent toujours à louer la noblesse et la générosité de son caractère.

## CATALOGUE DES ŒUVRES DE MÉHUL

### MUSIQUE DE THÉATRE

1790. *Euphrosine*, 5, puis 4, puis 3 actes.
1791. *Cora*, 4 actes.
1792. *Stratonice*, 1 acte.
1793. *Le Jugement de Pâris*, ballet en 3 actes.
1793. *Le Jeune Sage et le Vieux Fou*, 1 acte.
1794. *Horatius Coclès*, 1 acte.
1794. *Le Congrès des Rois*, 3 actes, en collaboration avec onze autres musiciens.
1794. *Mélidore et Phrosine*.
1794. *Timoléon*, tragédie avec chœurs, 3 actes.
1795. *Doria ou la Tyrannie détruite*, 3 actes.
1795. *La Caverne*, 3 actes.
1795. *Le Jeune Henry*, 2 actes.
1797. *Le Pont de Lodi*, 1 acte.
1799. *Adrien*, 3 actes.
1799. *Ariodant*, 3 actes.
1800. *Epicure*, 3 actes, en collaboration avec Cherubini.
1800. *La Dansomanie*, ballet en 2 actes.
1800. *Bion*, 1 acte.
1801. *L'Irato*, 1 acte.
1802. *Une Folie*, 3 actes.
1802. *Le Trésor supposé*, 1 acte.
1802. *Jonnès*, 2 actes.
1803. *Daphnis et Pandrose*, ballet en 2 actes.
1803. *Hélène*, 3 actes.
1803. *Le Baiser et la Quittance*, 3 actes, en collaboration avec Boïeldieu, Kreutzer et Nicolo.
1803. *L'Heureux malgré lui*, 2 actes.
1804. *Les Hussites*, drame en 3 actes.
1806. *Les deux aveugles de Tolède*, 1 acte.
1806. *Uthal*, 1 acte.
1806. *Gabriel d'Estrées*, 3 actes.
1807. *Joseph*, 3 actes.
1810. *Persée et Andromède*, ballet en 3 actes.
1811. *Les Amazones ou la fondation de Thèbes*, 3 actes.
1813. *Le Prince Troubadour*, 1 acte.
1814. *L'orifiamme*, 1 acte, en collaboration avec Berton, Kreutzer et Paer.
1816. *La Journée aux aventures*, 3 actes.
1822. *Valentine de Milan* (posthume), 3 actes, œuvre terminée par Daussoigne.

### COMPOSITIONS DIVERSES

1782. *Philoctète à Lemnos*, ode de J.-B. Rousseau.
1794. *Le Chant du départ*, paroles de M.-J. Chénier.
1794. *Hymne chanté par le peuple à la fête de Bara et de Viala*, paroles de d'Avrigny.
1794. *Hymne du Neuf Thermidor*, paroles de M.-J. Chénier.
1794. *Le Chant des Victoires ou Hymne à la Victoire*, paroles de M.-J. Chénier.
1795. *Chant funèbre à la mémoire de Féraud*, paroles de Baour-Lormian.
1797. *Hymne à la Paix*, paroles de C. Pipelet.
1797. *Le Chant du retour*, paroles de M.-J. Chénier.
1800. *Chant national du 14 juillet 1800*, paroles de Fontanes.
1808. *Chant du retour pour la Grande Armée*, paroles d'Arnault.
1810. *Cantate* (pour le mariage de Napoléon Ier avec Marie-Louise), paroles d'Arnault.
1811. *Le Chant d'Ossian* (pour la naissance du Roi de Rome), paroles d'Arnault.
1811. *Chant lyrique* (pour l'inauguration de la statue de Napoléon), paroles d'Arnault.
1797-1810. *Quatre Symphonies*, à grand orchestre.
*Ouverture* pour instruments à vent (1794).
*Ouverture* à grand orchestre (1794).
*Ouverture burlesque*.
*Trois Sonates* pour le clavecin ou le forte-piano.
*Messe solennelle* à quatre voix.
*Domine salvum fac rempublicam*, à deux chœurs et deux orchestres.
*Ode XIX* d'Anacréon.
*La Chanson de Roland*, hymne chanté dans *Guillaume le Conquérant*, drame d'A. Duval (1803).
*Mélodies*.

### Bibliographie.


Adam (Ad.). — *Derniers Souvenirs d'un musicien*, Paris, 1859.
Arnault. — *Souvenirs d'un sexagénaire*.
Berlioz. — *Les Soirées de l'Orchestre*, Paris, 1853.
Brancour (René). — *Méhul*, Paris, Henri Laurens, collection des Musiciens célèbres.
Brunéau (Alfred). — *La Musique française*. Rapport sur la musique en France du XIIIe au XXe siècle, Paris, 1901.
Cherubini. — *Notice sur Méhul*, publiée par A. Pougin dans la « Rivista musicale italiana », Turin, 1909.
Choquet (G.). — *Méhul* dans « Grove's Dictionary of music and musicians », London, 1895.
Comettant (O.). — *Lettres inédites de Haydn, Cherubini, Méhul, Boieldieu*.
Curson (H. de). — *Musiciens du temps passé*, Paris, 1899.
Denne-Baron. — *Etienne-Henry Méhul*, dans la « Nouvelle Biographie Firmin Didot ».
Fétis. — *Méhul* dans la « Biographie universelle des musiciens ». Paris, 1871.
Massenet. — *Discours* prononcé au nom de l'Institut pour l'inauguration de la statue de Méhul à Givet, le 2 octobre 1892.
Neumann. — *Etienne-Henry Méhul und Lud. Jos. Ferd. Hérold*, Cassel, 1855.
Nevrat (abbé). — *A propos d'une Messe de Méhul*.
Pierre (Constant). — *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, Paris, 1899. — *Les Hymnes et Chansons de la Révolution*, Paris, 1904. — *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris, 1900. — *Le Magasin de Musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire*, Paris, 1895.
Pougin (Arthur). — *Méhul, sa vie, son génie, son caractère*, Paris, 1892.
Quatremère de Quincy. — *Notice sur Méhul*, lue à l'Académie des beaux-arts (1818).
Sévelinges. — *Méhul* dans la « Biographie Michaud ».
Soubies (Albert). — *Les Membres de l'Académie des beaux-arts*, 1re série, Paris, 1904.
Thomas (Ambroise). — *Discours* prononcé au nom du Conservatoire national de musique pour l'inauguration de la statue de Méhul à Givet, le 2 octobre 1892.
Tiersot (Julien). — *Fêtes et Chants de la Révolution française*, Paris, 1908. — *Lettres de musiciens écrites en français du quinzième au vingtième siècle*, publiées dans la « Rivista musicale italiana », 1912.
Vieillard. — *Méhul, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1859.


## *Monsigny.*

Pierre-Alexandre Monsigny naquit le 17 octobre 1729 à Fauquembergues, petite ville du district de Saint-Omer. Enfant naturel, il fut légitimé quatre mois après sa naissance, le jour même du mariage de ses parents. Sa famille était originaire de Sardaigne et avait autrefois connu l'aisance. C'est vers le début du XVIe siècle que les ancêtres de Monsigny étaient venus se fixer dans le Boulonnais, mais peu à peu l'aisance avait disparu, et la situation de ses parents venus de Desvres à Fauquembergues était si précaire que, dans son enfance, le jeune Monsigny fut obligé de garder les troupeaux : dans la solitude des pâturages, au milieu de ses bêtes, il sentit s'éveiller en

lui l'instinct musical, et un modeste violon, acheté par son père à la foire de Fauquembergues, servit à ses premiers essais.

Un hasard heureux permit à ses facultés musicales de se développer. Son père étant venu à Saint-Omer comme commis chez le fermier des droits perçus sur l'eau-de-vie, celui-ci, nommé Butay, frappé des dispositions de l'enfant, associa le jeune MONSIGNY aux leçons de musique qu'il faisait donner à ses fils par le carillonneur de l'abbaye de Saint-Bertin, et le fit entrer ensuite comme enfant de chœur à la paroisse Saint-Denis. A leur tour, les Jésuites, l'ayant remarqué, se chargèrent de son éducation, et le P. MOLLIEN lui aurait, paraît-il, appris le violon. La mort de son père, survenue en 1748, força le jeune homme à pourvoir aux besoins de sa mère, de sa sœur et de ses quatre frères.

Ici, les indications que nous donnent les divers biographes deviennent confuses et contradictoires. Il semble bien que MONSIGNY soit parti pour Paris le 6 ou le 7 octobre 1749. Mais nous ignorons tout des commencements de son séjour dans la capitale. Certains nous disent qu'aussitôt arrivé, il s'occupa de composition et que, s'inspirant des intermèdes italiens joués à l'Opéra, il écrivit *Les Aveux indiscrets*. En réalité, il s'écoula dix ans entre l'arrivée de MONSIGNY à Paris et l'apparition de sa première œuvre (1749-1759). En admettant même que MONSIGNY eût été poursuivi par le désir de la composition, il lui eût été bien difficile, dès les premiers mois de son séjour à Paris, de se livrer à son penchant.

En effet, il n'avait encore aucun protecteur pour l'aider à produire ses œuvres sur une scène. De plus, arrivé sans ressources, il lui fallait songer d'abord à faire sa situation et à assurer celle des siens. La famille d'un financier, Couette d'Aubonne, s'intéressa à lui et lui procura un modeste emploi dans les bureaux de M. de Saint-Julien, receveur général du clergé de France; cette situation lui permit de s'installer avec les siens rue du Cherche-Midi. Déjà il élargissait le cercle de ses relations, et parvenait à se faire présenter au duc d'Orléans, petit-fils du Régent, dans la maison duquel il entrait bientôt. Nul milieu ne pouvait être plus favorable au développement de son goût pour la musique : les loisirs dont il jouissait lui permettaient de travailler; le théâtre était cultivé avec passion chez le duc d'Orléans; enfin MONSIGNY s'y rencontrait avec ses futurs collaborateurs, Collé, lecteur du prince, et Carmontelle.

Cependant, malgré son désir de se produire, MONSIGNY se rendait compte de la nécessité de compléter son éducation musicale, que la mort de son père avait brusquement interrompue. Il s'adressa donc à GIANOTTI, un contrebassiste de l'Opéra et du Concert Spirituel, avec lequel il travailla cinq mois seulement, à en croire le témoignage de FÉTIS. Le peu de durée de ses études musicales explique, semble-t-il, certaines lacunes de ses œuvres. Sans doute, pour reprendre l'expression de GRÉTRY, MONSIGNY « chante et chante d'instinct »; il a de l'imagination, de l'émotion, mais la science lui manque et lui manquera jusque dans ses dernières productions.

On s'est étonné de l'anonymat gardé par MONSIGNY pour ses premières œuvres, et l'on a voulu y voir une preuve de sa modestie. En réalité, ce ne sont pas seulement les premiers opéras-comiques, mais toutes les partitions de MONSIGNY qui ne portent qu'une initiale M***. D'ailleurs, nul n'en ignorait l'auteur, et les journaux de l'époque, le *Mercure* et les *Spectacles de Paris*, le désignent en toutes lettres dans leurs comptes rendus.

Les circonstances étaient favorables pour MONSIGNY; les nouveaux directeurs de l'Opéra-Comique, Monnet et Favart, manquaient de compositeurs. Le jeune musicien fut donc fort bien accueilli, et sa première œuvre, *Les Aveux indiscrets*, sur un livret de La Ribardière, fut applaudie à la Foire Saint-Germain le 7 février 1759. Le succès du *Maître en droit* (livret de Lemonnier), représenté le 13 février 1760, se prolongea et, deux ans plus tard, la pièce était jouée devant la cour (20 octobre 1762) : à cette occasion, on publia une édition spéciale du libretto et, pour corser le spectacle, on ajouta quelques divertissements dansés.

Dès lors, MONSIGNY compte parmi les musiciens aimés du public. Dans *Le Cadi dupé* (livret de Lemonnier, Foire de Saint-Germain, 4 février 1761), on goûte fort certains airs faciles à retenir; une maladie fâcheuse d'une des principales interprètes, Mlle NESSEL, survenue après la quatrième représentation, n'interrompt pas le succès; la pièce est reprise, et Sedaine, enthousiasmé par la verve de certains airs, promet sa collaboration au musicien. Il lui confie le livret de *On ne s'avise jamais de tout*, représenté le 17 septembre 1761. Déjà la vogue de MONSIGNY était telle que la cour voulut voir la pièce. Deux représentations en furent données à Versailles le 2 et le 13 décembre, pour lesquelles on avait fait appel à des artistes de l'Opéra, de la Comédie française et de la Comédie Italienne.

Et cependant MONSIGNY, pendant un an, reste éloigné du théâtre. Ce silence peut paraître étrange. Mais déjà les nouvellistes racontent que, en collaboration avec Sedaine, il prépare un ouvrage plus important et d'un genre plus sérieux, et l'on mène grand bruit autour de l'œuvre nouvelle. Et cependant, c'est avec quelque réserve, avec froideur même, que l'on accueille *le Roi et le Fermier*, donné à la Comédie Italienne le 22 novembre 1762. La nouveauté du genre surprend. Mais bientôt, le public revient sur son premier jugement, et le succès est si durable que, le 23 octobre 1806, la pièce était reprise à l'Opéra-Comique. Cette œuvre marque en effet un progrès considérable dans la manière de MONSIGNY; l'expérience lui est venue; aussi, la forme est-elle plus ferme. De plus, on sent chez lui un effort pour se hausser à la taille du sujet; c'est ainsi que les divers morceaux sont plus longuement développés que dans les œuvres précédentes.

A ce moment, MONSIGNY entreprend avec Favart un travail qui l'empêcha probablement de rien donner en 1763, et dont le résultat fut complètement nul. Il s'agissait de remanier une pièce de Pellegrin, *le Nouveau Monde*. L'œuvre ne fut jamais jouée, mais peut-être MONSIGNY employa-t-il la musique qu'il avait composée à cette occasion dans *Aline, reine de Golconde*.

L'année 1764 fut marquée par l'apparition à la Comédie Italienne de *Rose et Colas* (8 mars), dont le succès s'affirma prodigieux. De nouveau, MONSIGNY reste silencieux pendant deux ans; il visait plus haut et voulait composer un opéra. Ce fut *Aline, reine de Golconde*, tirée par Sedaine d'un conte du chevalier de Boufflers (15 avril 1766). Certains biographes de MONSIGNY prétendent que ce fut un échec. L'assertion peut paraître exagérée, puisque la pièce atteignit la cinquantième et fut reprise deux fois. Mais elle fut reçue sans enthousiasme. MONSIGNY, en effet, ne renou-

velait pas le genre de l'opéra; bien plus, sans doute à cause de l'insuffisance de son instruction musicale et de la faiblesse de ses moyens d'exécution, il se contentait de refaire à peu près à l'Opéra ce qu'il avait déjà fait à la Comédie Italienne.

Monsigny jouissait alors d'une situation privilégiée dans la maison du duc d'Orléans, qui le considérait comme un véritable confident, s'ouvrant à lui de ses ennuis de famille, se servant de lui comme conciliateur dans les petits différends qui pouvaient s'élever entre Mme de Genlis, Mme de Montesson et lui-même. Cette situation l'amena à entreprendre, à son corps défendant, un travail auquel le duc s'intéressait vivement. Il s'agissait d'écrire la musique pour un livret de Collé, *L'Ile Sonnante*. La pièce, représentée à Villers-Coterets au début d'août 1767, n'eut pas de seconde représentation; elle ne fut pas plus heureuse le 4 janvier 1768 à la Comédie Italienne. Collé, qui tenait son livret en haute estime, fit retomber sur Monsigny la faute de l'échec, et traita avec le plus profond mépris le musicien qui avait voulu satisfaire au désir du duc d'Orléans.

*Le Déserteur*, dont la première représentation eut lieu à la Comédie Italienne, le 6 mars 1769, fut d'abord froidement reçu par le public; c'était, en général, ce qui se passait pour toutes les pièces de Sedaine. Grimm n'avait pas assez de sarcasmes pour la nouvelle œuvre, dont l'originalité consistait dans l'alliance du comique avec une émotion qui allait dans certaines scènes jusqu'au pathétique. *Le Déserteur* ne tarda pas à conquérir la faveur du public, au point qu'il fut adapté en ballet pour l'Opéra par le danseur Gardel. Monsigny d'ailleurs semble avoir en conscience des progrès réalisés par lui dans cette partition : c'est en effet la seule de ses œuvres qui porte une dédicace (à son protecteur le duc d'Orléans).

La période qui suit semble moins féconde et surtout moins heureuse pour la gloire de Monsigny. Les obligations de la charge de maître d'hôtel de la maison du duc d'Orléans qu'il acheta d'Augeard, au moment de sa retraite, contribuèrent peut-être à l'éloigner du théâtre. D'autre part, les livrets pour lesquels il écrivit de la musique étaient si mauvais que le musicien partagea l'insuccès des librettistes. Après avoir pris une part légère à la composition d'un ouvrage en trois actes que Favart donna à la cour à Fontainebleau (25 octobre 1769) et à la Comédie Italienne (14 décembre), *La Rosière de Salency*, Monsigny accepte de Sedaine *Le Faucon*, qui échoue successivement à la cour et à Paris (19 mars 1772); l'hostilité du public se manifeste même si vivement que les auteurs retirent leur pièce. Un an plus tard, *La Belle Arsène*, sur un livret de Favart, échoue à la cour à Fontainebleau (6 nov. 1773). Les auteurs essayent de refaire la pièce, mais, devant la difficulté de l'entreprise, Favart offre à Monsigny un autre livret, *Zélis*. Celui-ci refuse d'y faire resservir la musique de *La Belle Arsène*, estimant, non sans raison, qu'une situation dramatique ne saurait s'accommoder d'une musique quelconque. Cependant le maréchal de Richelieu, qui avait juridiction sur la Comédie Italienne, tenait à *La Belle Arsène;* son insistance faisait presque une obligation aux auteurs de remanier leur pièce; de trois actes ils en firent quatre, et, le 14 août 1775, la seconde version de *La Belle Arsène* était donnée à la Comédie Italienne. La première impression fut nettement défavorable, mais, par la suite, l'œuvre finit par gagner la faveur des spectateurs.

Le 24 novembre 1777, Monsigny éprouvait un nouvel échec à la Comédie Italienne avec *Félix ou l'Enfant trouvé*, en collaboration avec Sedaine. Après cinq représentations, la pièce disparaissait de l'affiche. Reprise deux ans plus tard, le 20 septembre 1779, par égard pour la situation des auteurs, elle n'était pas mieux accueillie. Ce ne fut qu'à partir de la Révolution que la partition de *Félix* fut goûtée du public, sans qu'il soit d'ailleurs possible de déterminer les causes de ce brusque revirement.

En 1777, la carrière musicale de Monsigny se termine brusquement. Il vivra encore quarante ans, il ne produira plus rien. On a proposé de ce brusque silence diverses explications. Quatremère de Quincy parle de fatigue cérébrale et morale; d'après lui, Monsigny aurait été épuisé par la fièvre que lui causait la production. Pour Fétis, il aurait été brusquement privé de toute faculté imaginative; l'inspiration l'aurait abandonné à tout jamais. Mme Ducrest, la nièce de Mme de Genlis, propose une autre explication : Monsigny aurait craint d'être éclipsé par Grétry; d'autre part, la dévotion de sa femme l'aurait tenu éloigné du théâtre. Mme Ducrest va même jusqu'à prétendre que, pour arriver plus sûrement à ses fins, elle aurait brûlé trois ouvrages de son mari complètement terminés. La véritable raison du silence de Monsigny nous est donnée dans les lettres de sa fille : le musicien était menacé de perdre la vue; seul, un repos absolu pouvait lui conserver les yeux. Aussi refusa-t-il le livret de *Richard Cœur de lion*, que Sedaine vint lut offrir, avant de le confier, sur le conseil de Monsigny, à Grétry.

Dès lors, Monsigny va vivre de la vie de famille : le 7 janvier 1784, il avait épousé une jeune fille de vingt-cinq ans plus jeune que lui. Il eut cinq enfants, dont trois moururent en bas âge. Après la mort du duc d'Orléans, en 1785, il obtint de son fils le titre et les fonctions d'administrateur de ses domaines et d'inspecteur général des canaux d'Orléans, ce qui lui permit de continuer à loger au Palais-Royal dans l'aile parallèle à la rue de Richelieu qui donne sur la rue Saint-Honoré. Au théâtre, on semblait même avoir oublié sa gloire passée, et, lorsqu'il essaya de de faire paraître à l'Opéra deux ouvrages qu'il avait composés autrefois, *Pagamin de Monègue* et *Baucis et Philémon* (représenté à un spectacle chez le duc d'Orléans), il se heurta à un refus de la direction.

A la Révolution, Monsigny perd toutes ses ressources, avec sa place dans la maison du duc d'Orléans et la pension de 2000 livres que lui avait allouée Louis XV et que lui avait continuée le roi Louis XVI. Il lui faut quitter son logement du Palais-Royal; il s'installe successivement rue Culture-Sainte-Catherine, place Royale, enfin, en 1799, sans doute par raison d'économie, à Saint-Cloud. Ce n'est qu'en 1801 que l'éducation de son fils le décide à revenir à Paris, rue du Faubourg-Saint-Martin. Pendant toute cette période, Monsigny semble avoir connu la gêne; il est gravement malade en 1797; sa fortune (environ 20.000 livres de rentes) a disparu dans les désastres financiers de l'époque; on ne lui paye plus ses droits d'auteur; et cependant, sa situation si précaire ne l'empêche pas de s'intéresser au sort de la veuve de Philidor. Sans doute, les artistes du Théâtre Favart ont décidé de lui faire une pension de 2.400 livres (15 août 1798); sans doute, le ministère de l'intérieur lui alloue quelques secours (27 juin 1799); mais Monsigny ne touche presque rien de ce qu'on lui promet, et sa situation est tellement désespérée que,

le 18 décembre 1799, il écrit à Sarrette pour lui demander si on ne pourrait pas « le fourrer quelque part ». Précisément, la mort de Piccini rendait vacante une des places d'inspecteur des études au Conservatoire. Monsigny y est nommé le 21 mai 1800, mais la moitié des 5.000 francs de traitement devait être payée comme pension alimentaire à la veuve de Piccini. Après vingt-cinq mois d'exercice, Monsigny quitte le Conservatoire, mais non de son plein gré, comme l'ont affirmé quelques-uns de ses biographes. En août 1802, une réforme du Conservatoire amenait la suppression de trente-cinq postes de professeurs et de trois places d'inspecteurs. Lesueur, Martini et Monsigny étaient les trois inspecteurs sacrifiés.

Cependant, la situation pécuniaire de Monsigny ne tarde pas à s'améliorer; le 15 août 1802, le ministère, à titre de compensation, lui alloue une pension de 1.800 francs; le 31 décembre, il touche une nouvelle pension de 2.400 fr., auxquels s'ajoutent 2.000 fr. le 13 mai 1806. Enfin le 14 juin 1810, un nouveau décret porte la totalité de sa pension à 6.000 francs. En même temps, Monsigny, depuis longtemps presque oublié, retrouvait la gloire; quelques-unes de ses œuvres étaient reprises et favorablement accueillies par le public. Enfin, trente-six ans après l'apparition de sa dernière œuvre, Monsigny connaissait la consécration officielle de son talent. A la mort de Grétry, sans avoir lui-même posé sa candidature, il était nommé à l'unanimité membre de l'Institut (16 octobre 1813). Il avait quatre-vingt-quatre ans. Affaibli par une récente maladie, il ne prit jamais part aux travaux de l'Académie, et ne put assister qu'à une seule séance, celle dans laquelle il remercia ses nouveaux collègues.

Monsigny n'occupa pas longtemps le fauteuil de Grétry. Le 14 janvier 1817, il mourait à Paris et était enterré au Père-Lachaise.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE MONSIGNY

*Les Aveux indiscrets*, 1 acte, Opéra-Comique de la Foire, 7 février 1759.
*Le Maître en droit*, 2 actes, Opéra-Comique de la Foire, 13 février 1760.
*Le Cadi dupé*, 1 acte, Opéra-Comique de la Foire, 4 février 1761.
*On ne s'avise jamais de tout*, 1 acte, Opéra-Comique, 4 septembre 1761.
*Le Roi et le Fermier*, 3 actes, Comédie Italienne, 22 novembre 1762.
*Rose et Colas*, 1 acte, Comédie Italienne, 8 mars 1764.
*Aline, reine de Golconde*, 3 actes, Opéra, 15 avril 1766.
*L'Ile sonnante*, 3 actes, Comédie Italienne, 4 janvier 1768.
*Le Deserteur*, 3 actes, Comédie Italienne, 6 mars 1769.
*La Rosière de Salency*, 3 actes, Comédie Italienne, 14 décembre 1769.
*Le Faucon*, 1 acte, Comédie Italienne, 19 mars 1772.
*La belle Arsène*, 4 actes, Comédie Italienne, 14 août 1775.
*Félix ou l'enfant trouvé*, 3 actes, Comédie Italienne, 24 novembre 1777.
*Philémon et Baucis*, non représenté.
*Pagamin de Monique*, non représenté.

Bibliographie

Adolphe Adam. — *Derniers Souvenirs d'un musicien.*
A. Alexandre. — *Eloge historique de M. A. Monsigny couronné par la Société royale d'Arras le 29 août 1819* (Mémoires de cette société, 1819).
Berlioz. — *Débats*, 1843.
*Biographie Didot.*
Carnot (Mémoires de), par son fils.
Castil-Blaze. — *L'Académie impériale de musique.*
Choron et Fayolle. — *Dictionnaire des musiciens.*
J. Claretie. — *Temps*, 23 juin 1884 (fragments du Journal de Mlle Henry).
Félix Clément. — *Les Musiciens célèbres.*
Collé. — *Journal historique.*
Contant d'Orville. — *Histoire de l'opéra bouffon*, 1768.
Cucuel. — *Les Créateurs de l'opéra-comique français*, Alcan, 1914.
Desboulmiers. — *Histoire de l'opéra-comique.* — *Histoire du théâtre italien.*
Fétis. — *Biographie universelle des musiciens.*
Mme de Genlis. — *Mémoires.*
Grimm. — *Correspondance.*
P. Hedouin. — *Notice sur Monsigny* (Mosaïque Valencienne 1856).
Henri Heine. — *Lutece.*
*Journal de Paris*, 16 janvier 1816.
La Revellière-Lepeaux. — *Mémoires*, Paris, Plon, 1895.
*Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres*, 18 novembre 1762.
F. de Ménil. — *Biographie de Monsigny.*
A. Pougin. — *Monsigny et son temps*, in-8°, Paris, 1908.
Quatremère de Quincy. — *Notice lue à l'Académie des beaux-arts dans la séance du 3 octobre 1818.*
*Revue et Gazette Musicale*, décembre 1847.
*Revue des Deux Mondes*. Le Déserteur, 1er janvier 1844.
Seublecq. — *Notice sur la ville de Fauquembergues.*
Soubies. — *L'Académie des beaux-arts*, 1re série, Paris, Flammarion, 1904.
*Les Spectacles de Paris*, 1760.

## *Onslow.*

George Onslow naquit à Clermont-Ferrand le 27 juillet 1784. Parmi ses ancêtres, il comptait un président de la Chambre des Communes et un chancelier. C'est au début de 1783 que son père, Edward Onslow, avait quitté l'Angleterre. Bien accueilli par la supérieure du couvent des Ursulines de Clermont, il avait épousé une des pensionnaires de ce couvent, Marie de Bourdeilles, dont la famille était apparentée aux Brantôme. Au moment de la Révolution, il se réfugia en Angleterre, et c'est là que le jeune George commença son éducation; la musique n'y figurait encore que comme simple accessoire, mais en présence de ses dispositions pour cet art, on le confia aux maîtres les plus réputés de l'époque, Hullmandel, Cramer et Dussek.

En 1798, Onslow revenait en France; sa fortune le dispensait de chercher une carrière; il put donc se livrer complètement, avec toute la fougue de la jeunesse, aux études musicales. Mais le seul attrait de ces études n'était encore pour lui que dans le mécanisme lui-même et dans le plaisir de l'exécution; la musique ne produisait sur lui aucune émotion profonde; Onslow n'était alors qu'un brillant virtuose.

En 1807, Onslow partait pour l'Allemagne, séjournant à Hambourg et à Altona, où il avait la joie de retrouver Dussek. Ce que n'avaient pu les opéras de Mozart, une œuvre de Méhul le produisit; l'ouverture de *Stratonice* excita dans son âme des sentiments non encore éprouvés. Ce jour, il sentit vraiment la musique, et l'instinct de la composition s'éveilla en lui.

A son retour d'Allemagne, il épouse une jeune fille de la plus haute noblesse de province, Delphine de Fontanges (19 juillet 1808). Libre de tout souci matériel, dépourvu d'ambition, d'un caractère bienveillant et facile, il se livre tout entier à son goût pour la musique dans son château de Chalandrat, près de Clermont, apprenant le violoncelle, s'essayant à la composition. Un de ses amis, le comte de Murat, qui avait travaillé avec Catel, lui enseigne ce qu'il sait d'harmonie. Comme exercice, Onslow met en partition les plus beaux morceaux des classiques; il compose son *Premier Trio*, et bientôt après *Trois Quintettes*, qu'il dédie à M. de Murat.

Mais, se rendant compte de tout ce qui lui manquait au point de vue de la technique, il part pour Paris, et, à 32 ans, il recommence ses études sous la

direction de Reicha, le professeur le plus capable de donner rapidement une instruction suffisante. Son goût va à la musique de chambre; mais de nombreuses difficultés l'arrêtent, et ses lettres des années 1817 et 1818 nous font connaître ses efforts et ses découragements.

Déjà, outre des œuvres pour piano, il avait écrit douze *Quatuors* et trois *Quintettes*. Il se lie avec les principaux musiciens de l'époque, et, cédant aux sollicitations de ses amis, il tente d'écrire pour le théâtre. Un opéra-comique, *Alcade de la Vega*, adapté d'une pièce de Calderon, est accueilli très froidement le 10 août 1824.

Cet échec ne le décourage pas; il se remet au travail, soutenu par les conseils du directeur de l'Opéra-Comique. *Le Colporteur ou l'enfant du bûcheron*, écrit sur un livret de Planard, ne remporte, le 22 novembre 1827, qu'un sérieux succès d'estime. On loue la science, la verve, la vigueur dramatique, le goût irréprochable des mélodies et de l'orchestration; certains même félicitent le compositeur de réagir contre le rossinisme très en faveur à l'époque. Mais Onslow retourne à son château de Chalandrat, où il mène une vie de gentilhomme; il revient à son piano, à ses quatuors et à ses quintettes.

Blessé par un de ses amis pendant une partie de chasse, après une longue et grave maladie, il est atteint de surdité, ce qui lui valut le surnom de Beethoven anglais, que certains admirateurs trop zélés lui appliquèrent. Durant sa maladie, il continua à travailler à son quinzième *Quintette*, qu'il appela, en souvenir de son accident, le *Quintette de la balle* (1829). Le 10 avril 1831, sa *Première Symphonie* figurait au programme des concerts du Conservatoire. Vers la même époque, sur un livret de Planard et de Saint-Georges, il travaillait à une œuvre destinée à l'Opéra, *Guise ou les Etats de Blois*. Mais les difficultés qu'il rencontra, les retards dans la mise à l'étude de sa partition lassèrent sa patience. Il mutila son œuvre et la transforma en un opéra-comique qui, représenté au Théâtre Feydeau le 19 septembre 1837, fut mis en parallèle par le journal *la Paix* avec *Les Huguenots* de Meyerbeer. Hector Berlioz lui consacra dans les *Débats* un article très favorable.

Chevalier de la Légion d'honneur depuis le 2 avril, il était nommé en 1842 à l'Institut pour remplacer Cherubini. Une première fois en 1835, après avoir posé sa candidature au fauteuil de Boïeldieu, il s'était effacé devant Reicha, son ancien professeur.

Dès lors, sa réputation semble solidement établie. Lesueur lui reconnaît un jeune musicien d'avenir, Gounod. Il protège à ses débuts le jeune Ambroise Thomas.

Cherubini, après une audition de sa *Symphonie en ré mineur*, proclame « qu'il n'y a en Europe qu'Onslow qui puisse faire aussi beau que cela ». Et la réputation d'Onslow s'étend à l'étranger : pendant son voyage en Allemagne, au moment des fêtes musicales de 1846 et 1847, il est accueilli avec enthousiasme; Mendelssohn quitte son pupitre de directeur pour l'inviter à diriger lui-même l'ouverture du *Colporteur*. Une *Symphonie* nouvelle de lui est exécutée au festival de Cologne (23 mai 1847); une procession aux flambeaux va le chercher à la gare; on donne des soirées en son honneur; on le nomme membre du Liedertafel.

La fin de sa vie fut attristée par l'altération de sa santé; il perd presque complètement l'usage d'un œil, et meurt à Clermont le 3 octobre 1853.

Aujourd'hui, Onslow est bien oublié en France; à peine signale-t-on encore l'utilisation d'airs populaires auvergnats dans plusieurs de ses œuvres, et dans le dix-septième *Quatuor*, un développement assez intéressant sur le *God save the Queen*. Mais, de son temps, il eut l'admiration des musiciens les plus illustres, de Berlioz, de Lesueur, d'Ambroise Thomas, de Mendelssohn. Et pendant longtemps, ses œuvres furent considérées, en Allemagne et en Angleterre, comme des ouvrages classiques. Jamais cependant, Onslow ne connut la popularité, et l'un des regrets de sa vie a été de ne pas s'entendre jouer par un orgue de barbarie.

## CATALOGUE DES ŒUVRES D'ONSLOW

### MUSIQUE DE CHAMBRE

*34 Quintettes.*
2 violons alto, 2 violoncelles, op. 1, 2, 17, 37, 38, 51, 57, 58, 59, 61, 67, 68, 72; 73, 74, 78, 80, 82.
2 violons, 2 altos basse, op. 18, 19.
2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, op. 32, 33, 34, 35, 39, 40, 43, 44, 45.

*36 Quatuors*, 2 violons, alto, violoncelle, op. 4, 8, 9, 21, 39, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 62, 63, 64, 65, 66, 69.

*2 Symphonies*, op. 41, 42, la 3e tirée de l'op. 32.

*Trios* pour piano, violon, violoncelle, op. 3, 14, 20, 24, 26, 27.

*Sextuor* pour piano, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, op. 30.

*Duos* pour piano et violon, op. 11, 15, 21, 29, 31.

*Sonates* pour piano et violoncelle, op. 16.

*Sonates* pour piano à quatre mains, op. 7, 22.

*Sonates* pour piano seul, op. 2.

*Thèmes variés, toccates*, etc., pour piano seul.

### ŒUVRES DRAMATIQUES

*L'Alcade de la Vega*, Opéra, 10 août 1824.

*Le Colporteur ou l'enfant du bûcheron*, Opéra-Comique, 22 novembre 1827.

*Guise ou les États de Blois*, Théâtre Feydeau, 9 septembre 1837.

### Bibliographie.

*Débats.* — 1827 (article de Berlioz).

Fétis. — *Biographie universelle des musiciens.*

Grove's. — *Dictionary of music and musicians*, London, 1910.

F. Halévy. — *Notice historique sur la vie et les travaux de G. Onslow* lue à la séance publique annuelle de l'Académie des beaux-arts, 6 octobre 1855.

Comte de Murat. — *Notice sur G. Onslow.* Séance de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Clermont, 3 novembre 1853.

*Nouvelle Année littéraire.* 25 novembre 1827.

Hugo Riemann. — *Dictionnaire de musique*, trad. Humbert, Paris, 1899.

Soubies. — *Les Membres de l'Académie des beaux-arts*, Paris, 1906.

Teillard. — *Un grand homme en province.* — *G. Onslow, l'homme et le musicien*, Paris, 1899, in-8°.

## *Paër.*

Ferdinand Paër est né à Parme le 1er juin 1771. C'est presque en se jouant qu'il s'initia aux premiers éléments de la musique; un organiste et Ghiretti, violoniste au service du duc de Parme, lui apprirent la composition. A seize ans, il composait sa première œuvre, un opéra bouffe, *La Locanda de' vagabondi*, dont la verve comique fut admirée à Parme en 1789. *I Pretendenti burlati*, qui date de l'année suivante, établit la réputation de Paër non seulement dans sa ville natale, mais dans toute l'Italie; son nom est favorablement connu à Venise, à Naples et à Rome; Paër n'avait encore que 17 ans.

Très habilement, il exploite le succès; en moins de dix ans (1790-1796), il écrit vingt opéras qui sont représentés dans les différentes villes de l'Italie, à Venise, à Naples, à Parme, à Milan, à Rome, à Bologne,

à Padoue. Partout PAËR triomphe : à Venise, le succès de *Circe*, de *I Molinari*, de *I Due sordi*, de *L'Intrigo amoroso*, de *La Sonnanbula* lui valent un poste de maître de chapelle. Une pareille fécondité peut surprendre, surtout si l'on songe que PAËR ne donne à l'art qu'une faible partie de son temps, qu'il profite de ses qualités d'homme élégant et spirituel, de ses charmes de brillant causeur, pour se pousser dans le monde, qu'il vit parmi toutes les dissipations d'une vie de plaisirs, fréquentant les femmes de théâtre, trouvant dans ce milieu une cantatrice fameuse, la signora RICCARDI, dont il fera sa femme, et qui, après s'être séparée de lui, se retirera à Bologne.

En réalité, beaucoup plus qu'un véritable artiste, PAËR ne fut jamais qu'un brillant improvisateur, habile à exploiter le succès. Chez lui, on ne trouve pas une volonté tenace et persévérante; il a l'instinct de la musique, mais non le respect de l'art. Pour lui, l'art n'est qu'un moyen de parvenir; aussi, ne compose-t-il que lorsqu'il le juge nécessaire pour établir ou pour maintenir sa situation. Tout cela explique les bizarreries de la carrière de PAËR, dans laquelle, à des périodes d'intense production, succèdent de longues années de complète stérilité. Tout cela explique en même temps comment, de tant d'œuvres, il n'a survécu qu'un acte du *Maître de chapelle*.

Dans les premières années de sa vie, écrivant en Italie, il prend pour modèles CIMAROSA, PAISIELLO et GUGLIELMI, qui jouissaient alors des faveurs du public. La disposition générale de ses premières compositions dramatiques, le style même de ses mélodies ne se différencient guère de ceux de ses modèles; et c'est à peine si le génie personnel du compositeur se manifeste dans quelques détails. Cette souplesse à s'assimiler tous les genres, cette facilité d'accommodation aux goûts du public, PAËR les emploie lors de son séjour en Autriche et en Allemagne, où il avait été appelé en 1797.

L'influence de la musique de MOZART, qu'il y entend, se fait sentir sur les œuvres de cette époque, (*I Fuorusciti di Firenze, Camilla, Ginevra degli Almieri, Achille, Il Sargino*), dont l'harmonie est plus rigoureuse et l'instrumentation plus riche que celle des opéras précédents. A cette seconde période se rattachent une *Leonora ossia l'amore conjugale*, sujet qui devait être plus tard illustré par BEETHOVEN, quelques opéras bouffons, de grandes cantates, plusieurs oratorios, qui sont exécutés avec succès à Vienne, à Prague et à Dresde.

Aussi, lorsque, à la fin de 1801, la mort de NAUMANN rendit vacant le poste de maître de chapelle, l'électeur de Saxe l'appela à Dresde pour le remplacer. Pendant quelques années, PAËR semble se donner plus complètement à l'art, et ne plus se contenter de faciles improvisations; aussi, ses meilleures œuvres datent-elles de cette époque. Au début de 1803, il fait exécuter à Vienne un oratorio dans un concert au bénéfice des veuves d'artistes. En 1804, il voyage en Italie, où on lui réclame de nouveaux opéras.

1806 marque un important changement dans la vie de PAËR. Dresde était occupée par les Français; charmé par la musique de son nouvel opéra, *Achille*, l'empereur Napoléon l'emmène à Varsovie et veut l'attacher à son service. Un engagement dans lequel intervient le roi de Saxe, un contrat, revêtu de toutes les formes diplomatiques, assure à PAËR pour toute sa vie la direction de la musique impériale; sans compter divers avantages, le traitement stipulé était de 50.000 francs par an.

La situation de PAËR était brillante et durable; l'art lui devenait inutile. Et à 36 ans, il ne produit plus qu'à de longs intervalles; Paris n'a aucune influence sur l'évolution de son talent, et *Numa Pompilio* (1808), *Cleopatra* (1808), *Didone* (1810), *I Baccanti* (1811) n'ajoutent rien à sa renommée. Son ambition se réduit au désir de plaire à l'empereur; il s'abaisse pour mériter quelques faveurs; il se contente d'être l'organisateur des représentations et des concerts donnés à la cour.

Etait-ce manque d'inspiration, affaiblissement de son talent? Les faits prouvent le contraire. C'est ainsi que lorsque, en 1811, au cours d'un voyage à Parme, on obtint de lui qu'il écrivit un opéra pour une société d'amateurs, il composa une œuvre, *L'Agnese*, qui compte à juste titre parmi ses meilleures. Après ce triomphe, PAËR ne songea même pas à de nouvelles compositions. Sauf *L'Eroismo in amore*, représenté à Milan en 1816, il faudra attendre 1824 pour trouver un nouvel ouvrage de PAËR. Mais il collaborera aux ouvrages de circonstance qui peuvent le faire bien voir des nouveaux gouvernements (1814, *L'Oriflamme*, 1831, *La Marquise de Brinvilliers*).

En 1812, peut-être à la suite du succès d'*Agnese*, peut-être aussi grâce à la faveur impériale qu'il entretenait par toutes les platitudes de sa courtisanerie, PAËR était choisi pour succéder à SPONTINI comme directeur de la musique au Théâtre Italien, poste qu'il occupa jusqu'en 1814.

La Restauration compromit la situation de PAËR, son protecteur avait disparu; Louis XVIII ne se considérait pas comme engagé par la signature de Napoléon. En vain, PAËR réclama l'intervention de souverains alliés alors à Paris pour l'exécution de l'engagement contracté par des actes diplomatiques; en vain, il multiplia ses gémissements et ses plaintes, en vain, il s'abaissa jusqu'à aller remplir chez de simples particuliers le rôle qu'il avait joué auprès de l'empereur, perdant son temps à courir chez les chanteurs et les instrumentistes pour organiser des soirées; il dut se contenter du titre de compositeur de la chambre du roi avec un traitement annuel de 12.000 francs.

Cependant, lorsque Mme CATALANI eut obtenu de la maison du roi le privilège du Théâtre Italien, elle choisit PAËR comme directeur de la musique; dans ce poste encore, PAËR sacrifia les intérêts de l'art à son propre intérêt; il se prêta à toutes les exigences de Mme CATALANI, réduisant le nombre des choristes, diminuant l'importance de l'orchestre, se compromettant aux yeux des artistes et des amateurs jusqu'à la clôture du Théâtre Italien en 1818.

En 1816, les intrigues de PAËR l'avaient fait désigner comme maître de chant de la duchesse de Berry; quelques mois plus tard, le duc d'Orléans faisait de lui le directeur de sa musique. En 1819, après la faillite de Mme CATALANI, lorsque la maison du roi reprit à sa charge l'entreprise du Théâtre Italien, PAËR fut de nouveau nommé directeur de la musique; rendu plus prudent par son expérience précédente, il apporta tous ses soins à la bonne exécution des œuvres qui lui étaient confiées. Et cependant, une fois de plus, PAËR manifeste son indifférence pour l'art en usant de toute son influence pour retarder autant qu'il le pouvait l'apparition à Paris des opéras de ROSSINI. Bien plus, lorsqu'il fut chargé de mettre en scène *Le Barbier de Séville* pour le début de GARCIA, il s'employa, par toute une suite de manœuvres sourdes, à nuire au succès de la pièce qu'il

était contraint de monter. Un pamphlet, dont les auteurs étaient probablement Thomas, Massé et Antony Deschamps, mit à jour toutes les machinations de PAER, et trois ans plus tard, en 1823, ROSSINI devenait directeur du Théâtre Italien.

La situation de PAER était intenable; il donna sa démission de directeur de la musique; mais elle ne fut pas acceptée, et, pour ne pas perdre son poste de compositeur de la chambre du roi, il lui fallut rester attaché au Théâtre Italien, dans une position subalterne.

PAER sentait la nécessité de se relever dans l'opinion publique. Aussi songe-t-il de nouveau à la composition. On s'étonnait que jamais il n'eût écrit pour une scène française. PAER parlait bien, il est vrai, d'une *Olinde et Sophronie*, qu'on ne voulait pas mettre en scène à l'Opéra; en réalité, PAER n'en avait composé que quelques morceaux. En 1824, cédant à des importunités de salon et surtout au désir de refaire sa popularité ébranlée par le pamphlet intitulé *Paër et Rossini*, il écrit *Le Maître de chapelle*, dont le premier acte est resté au répertoire de l'Opéra-Comique. Mais plutôt qu'un réveil de son talent depuis longtemps endormi, c'est encore un simple caprice d'amateur.

En 1826, après la retraite de ROSSINI, la direction du Théâtre Italien est rendue à PAER; le théâtre était dans un état lamentable; il n'y avait plus de chanteurs. Le répertoire était usé. PAER fut tenu responsable des fautes imputables à l'administration précédente. Et en août 1827, le vicomte de La Rochefoucauld, chargé des beaux-arts au ministère de la maison du roi, le destitua de sa charge; la mesure fut approuvée par la presse de l'époque. Mais PAER se disculpa de toutes les négligences dont on l'accusait, dans une brochure parue en 1827.

Depuis quelque temps déjà chevalier de l'Eperon d'or, PAER était nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1828; en 1831, il succédait à CATEL à l'Académie des beaux-arts; en 1832, Louis-Philippe le choisissait comme directeur de sa chapelle. PAER mourut le 3 mai 1839, après une longue maladie, conséquence de la vie de plaisirs qu'il avait menée autrefois.

## CATALOGUE DES ŒUVRES DE PAER

### MUSIQUE DRAMATIQUE

1789. *La Locanda de' vagabondi*, Parme.
1790. *I Pretendenti burlati*, Parme.
1791. *Circe*, Venise.
1792. *Said ossia il Seraglio*, Venise.
1793. *I Molinari*, Venise.
1793. *L'iro fa tutto*, Milan.
1793. *Laodicea*, Padoue.
1794. *Il Tempo fa giustizia a tutti*, Pavie.
1794. *Il Matrimonio improviso*.
1794. *Idomeneo*, Florence.
1794. *Uno in bene ed uno in male*, Rome.
1795. *L'Amante servitore*, Venise.
1795. *Ero e Leandro*, Naples.
1795. *L'Orfana riconosciuta*, Florence.
1795. *La Rossana*, Milan.
1796. *L'Intrigo amoroso*, Venise.
1796. *La Testa riscaldata*, Venise.
1796. *Griselda*, Parme.
1796. *Tamerlano*, Milan.
1796. *I due Sordi*, Venise.
1796. *Sofonisba*, Bologne.
1797. *La Sonnambula*, Venise.
1797. *Il Nuovo Figaro*, Parme.
1797. *Cinna*, Padoue.
1797. *Il Principe di Taranto*, Parme.
1798. *Il Fanatico in berlina*, Vienne.
1799. *Camilla*, Vienne.
1799. *Il Morto vivo*, Vienne.
1800. *La Donna cambiata*, Vienne.
1801. *I Fuorusciti di Firenze*, Vienne.
1802. *Ginevra degli Almieri*, Dresde.
1803. *Il Sargino*, Dresde.
1804. *Tutto il male vien dal buco*, Venise.
1804. *Le Astuzie amorose*, Parme.
1804. *Il Moniscalco*, Padoue.
1805. *Leonora ossia l'amore conjugale*, Dresde.
1806. *Achille*, Dresde.
1808. *Numa Pompilio*, Paris, théâtre de la Cour.
1808. *Cleopatra*, Paris, théâtre de la Cour.
1810. *Didone*, Paris, théâtre de la Cour.
1811. *I Baccanti*, Paris, théâtre de la Cour.
1811. *L'Agnese*, Parme.
1816. *L'Eroismo in amore*, Milan.
1824. *Le Maître de chapelle*, Paris.
1834. *Un Caprice de femme*, Paris.
*Olinde et Sophronie*, inachevé.
31 janvier 1814. *L'Orifiamme*, en collaboration avec BERTON, KREUTZER et MEHUL. Opéra.
31 octobre 1831. *La Marquise de Brinvilliers*, en collaboration avec AUBER, BATTON, BERTON, BLANGINI, BOIELDIEU, CARAFA, CHERUBINI et HÉROLD, Opéra-Comique.

### ORATORIOS

1803. *Il San Sepolcro*, Vienne.
1804. *Il Trionfo della chiesa*, Parme.
1810. *La Passione di Giesù Cristo*.

### MUSIQUE RELIGIEUSE

*Motet*, 3 voix et orgue.
*Offertoire*, grand chœur.
*Ave Regina cœli*, 2 voix et orgue.

### CANTATES

#### PIÈCES VOCALES

*Il Prometeo*. — *Bacco ed Ariana*. — *La Conversazione armonica*. — *Europa in Creto*. — *Eloisa ed Abelardo*. — *Diana ed Endimione*. — *L'amor timido*. — *Deux Serenades*, à trois et quatre voix avec harpe ou piano, cor, violoncelle et contrebasse. — *L'Addio di Ettore*. — *Ulisse e Penelope*. — *Safo*.
*Six Duos*, à deux voix, Vienne. — *Six petits Duos italiens*, Vienne et Paris (en deux suites). — *12 Ariettes italiennes*, en divers recueils. — *6 Cavatines* de Métastase. — *12 Romances françaises*. — *2 Recueils d'exercices de chant* pour soprano et ténor.

### MUSIQUE INSTRUMENTALE

*Symphonie bacchante* pour orchestre. — *Vive Henri IV*. — *Grandes marches militaires* pour harmonie à 16 et 17 parties. — *Six Valses* pour harmonie à 6 et 10 parties. — *La Douce Victoire* pour piano, 2 flûtes, 2 cors et 2 bassons. — *Trois Sonates* pour piano et violon avec violoncelle ad libitum. — Plusieurs *thèmes variés* pour piano seul.

### ŒUVRE D'APOLOGIE PERSONNELLE

*M. Paër, ex-directeur du Théâtre Italien, à MM. les dilettanti* (Paris, 1827, in-8°).

### Bibliographie.

ANONYME. — *Paër et Rossini* (Paris, 1820).
Abbé BERTINI. — *Dizionario storico critico degli scrittori di musica* Palerme, 1824-1825.
CHORON et FAYOLLE. — *Dictionnaire des musiciens*.
FÉTIS. — *Biographie universelle des musiciens*.
A. POUGIN. — *Supplément à la Biographie universelle*.
GROVE'S. — *Dictionary of music and musicians*, London, 1910.
H. QUITTARD. — *Paer*, dans la « Grande Encyclopédie ».
Hugo RIEMANN. — *Dictionnaire de musique*, trad. G. Humbert, Paris, Perrin, 1899.

## *Paladilhe.*

Emile PALADILHE est né le 3 juin 1844, aux environs de Montpellier. Il eut pour premier maître son père, docteur en médecine, qui aimait la musique, et jouait de la flûte. En quelques semaines, il parcourut, sous sa direction, les *Solfèges d'Italie* et leurs leçons à changements de clés. En 1850, l'organiste de la cathédrale de Montpellier, Dom Sébastien BOIXET, prêtre

espagnol, contrapontiste émérite et improvisateur remarquable, s'intéressa à l'enfant si bien doué du Dr Paladilhe et le prit pour élève. Son enseignement était celui des anciennes maîtrises d'Espagne. Pendant quatre années, le jeune musicien fit des études de contrepoint et de fugue libre ou d'imitation. Entre temps, un vieil ami de la famille lui prêtait deux sonatines de Mozart, les pièces d'enfants de Schumann (peu connues en France à cette époque), quelques préludes de Stephen Heller et les préludes et fugues de Bach. Le petit Paladilhe était encore un très médiocre exécutant, il jouait d'instinct; toutes sortes de défauts paralysaient sa virtuosité. Cependant, il parvint à apprendre par cœur les préludes et fugues de Bach, et même à exécuter en différentes tonalités ceux ou celles qui lui plaisaient le plus. Avec quelles contorsions de mains et quels fantaisistes doigtés, ou l'imagine aisément de la part d'un pianiste aussi peu expérimenté. De temps à autre, l'organiste d'une petite paroisse de la ville lui permettait d'aller « jouer les vêpres » à sa place. Il s'exerçait ainsi à de courtes improvisations. Ses premiers essais de composition furent un cantique à deux voix et un *O salutaris* pour trois voix d'hommes. A la fin de 1854, la ville de Montpellier envoyait le jeune Paladilhe à Paris pour y suivre, si possible, les cours du Conservatoire. Mais il arriva trop tard pour prendre part au concours d'entrée dans les classes de piano; il ne devint élève de Marmontel que l'année suivante. Puis Halévy le prit dans sa classe: il dut recommencer toutes ses études, après avoir parcouru ses exercices de contrepoint et de fugue d'après le traité de Cherubini. Plus tard, il travailla l'orgue avec Benoist et fit partie de la classe d'ensemble instrumental de Baillot. En 1860, il sortait de l'École avec le prix de Rome.

De janvier 1861 à octobre 1863, l'Italie donnait à Paladilhe « les plus grandes, les plus vives, les plus belles émotions de sa vie d'artiste ». Ce fut pour lui un tel enchantement qu' « il songeait sincèrement à tenter le concours de paysage historique de 1866 »! Ce concours n'avait lieu que tous les quatre ans. Mais sa suppression radicale vint réduire à néant des espérances sans doute un peu chimériques.

De 1865 à 1866, Paladilhe fut chef de chant au Théâtre Lyrique (direction Carvalho).

En 1871, du Locle, l'un des deux directeurs de l'Opéra-Comique, lui demanda un acte. Il donna *Le Passant*, en collaboration avec Coppée.

Puis vinrent *l'Amour africain* (1875), *Suzanne* (1878), *Diana* (1885).

En 1880, Paladilhe avait demandé à Sardou l'autorisation de mettre en musique *Patrie*. Mais Verdi l'ayant déjà sollicitée et obtenue auparavant, Paladilhe dut attendre près d'un an le désistement du célèbre compositeur italien. La représentation de ce nouvel ouvrage eut lieu à l'Opéra, en décembre 1886, avec un grand succès. L'incendie des décors interrompit le cours des représentations, qui furent reprises en 1900.

Deux partitions de Paladilhe sont restées inédites, *Dalila*, que Carvalho mettait en répétition au moment où il mourut, et *Vanina*.

Le 2 juillet 1892, Paladilhe était nommé membre de l'Académie des beaux-arts. Il succédait à Guiraud dans le fauteuil précédemment occupé par Gossec, Auber, Massé et Delibes.

Paladilhe est mort à Paris, le 7 janvier 1926.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE E. PALADILHE

TRAVAUX D'ÉCOLE, CANTATES, ETC.

*Le Chevalier Bernard*, 1 acte.
Un opéra-comique, 2 actes.
*La Reine Mathilde*, 3 actes.
*Le Passant* (1872), 1 acte.
*L'Amour africain* (1875), 2 actes.
*Suzanne* (1878), 3 actes.
*Diana* (1885), 3 actes.
*Patrie* (1886), 5 actes.
*Vanina*, 4 actes.
*Dalila*, 3 actes.
*Les Saintes Maries de la mer*, légende en 4 parties (2 parties ont été exécutées à la Société des Concerts du Conservatoire).
*3 Messes solennelles avec orchestre* (les deux dernières ont été exécutés à Saint-Eustache par les soins de l'Association des artistes musiciens).
*Stabat Mater*, chœurs, soli et orchestre (Société des Concerts).
*10 motets.*
*Offertoire* pour grand orgue.
*Marche processionnelle* pour grand orgue.
*Symphonie.*
*Andante et Scherzo* pour orchestre.
*Scherzo en fa* pour orchestre.
*Prelude* pour orchestre.
*Marche de fête* pour orchestre.
*Canzonetta* pour violoncelle.
*Invocation* pour violon.
*Priere* pour violon.
*Concertino de violes* pour deux altos et violoncelle.
*2 morceaux de concours* pour hautbois.
*Morceaux de lecture* pour les concours du Conservatoire.
*52 pièces pour piano*, à 2 et à 4 mains.
*8 chœurs*, sans accompagnement.
*4 cantates*, soli, chœurs et orchestre.
*120 mélodies* ou morceaux de chant à une ou deux voix.

Bibliographie.

Grove's. — *Dictionary of music and musicians*, London, 1910.
A. Pougin. — *Supplement à la Biographie universelle des musiciens* de Fétis.
Hugo Riemann. — *Dictionnaire de musique*, trad. G. Humbert, 1913.
Julien Tiersot. — *Un Demi-Siècle de musique française*, Paris, Alcan, 1918, dans la collection des Maîtres de la musique.

## *Henry Rabaud.*

M. Henri-Benjamin Rabaud naquit à Paris le 10 novembre 1873. Sa famille comptait déjà de nombreux artistes. Son grand-père maternel, Dorus, avait été un flûtiste de grand talent, sa grand'tante, Mme Dorus-Gras, fut la première interprète de l'Alice de *Robert le Diable*, et chanta avec beaucoup de succès de nombreux rôles de Meyerbeer et d'Halévy. Son père, violoncelliste réputé, enseigna au Conservatoire jusqu'en 1910. Dans sa famille, M. Henri Rabaud put recevoir une solide instruction musicale. Mais la musique ne l'empêcha pas de poursuivre ses études classiques au lycée Condorcet, et ce n'est qu'une fois bachelier ès lettres qu'il entra au Conservatoire. Il y travailla la composition sous la direction de Massenet et de Gédalge. En 1894, à vingt et un ans, il obtenait le premier grand prix de Rome avec une cantate de Charles Raffalli, *Daphné*.

M. Henri Rabaud fut à la fois un compositeur et un chef d'orchestre. Comme chef d'orchestre, il dirigea au Châtelet l'exécution de sa *Seconde Symphonie;* après ses trois ans passés à la Villa Médicis, il entreprit avec son ami Max d'Olonne une suite de concerts à Rome et à Vienne; au programme figuraient surtout des œuvres françaises; la *Symphonie en ut mineur* de Saint-Saëns, la *Symphonie* de César Franck, le *Wallenstein* de V. d'Indy, diverses œuvres de Lalo, Chabrier, Bruneau, Dukas. Pendant la maladie de G. Chevillard, il conduisit plusieurs fois l'orchestre

LAMOUREUX. En 1908, il entrait à l'Opéra, dont il devenait bientôt premier chef d'orchestre; il y dirigea tout WAGNER et un grand nombre d'œuvres du répertoire. Après la guerre, il dirigea pendant la saison de 1918-1919 l'orchestre de « Boston Symphony ».

Comme compositeur, M. Henri RABAUD s'est essayé et a réussi dans les genres les plus différents. « Sans se laisser influencer ni par le wagnérisme, ni par le debussysme, conservant entière sa robuste personnalité, fervent partisan de l'art classique, tout en se révélant comme un des représentants de l'art moderne », M. Henri RABAUD est aujourd'hui connu et admiré du grand public, surtout depuis la représentation à l'Opéra-Comique de *Marouf* (1914), dont on a loué la verve et la gaieté qui contrastent avec l'austérité et la sévérité des œuvres précédentes. Parmi ses œuvres, on peut citer deux *Symphonies*, la première donnée chez D'HARCOURT, la seconde chez COLONNE, et depuis, dans de nombreuses sociétés de France et de l'étranger; *La Procession nocturne*, qui figure encore aujourd'hui au programme de nombreux concerts; une *Eglogue, poème virgilien;* un *Divertissement sur des chansons russes*. Un oratorio, *Job*, un de ses envois de Rome, compta SAINT-SAËNS parmi ses plus fervents admirateurs. Outre un *Quatuor*, un *Trio*, des *Mélodies*, on cite encore de M. RABAUD *le Psaume IV* pour soli, chœur, orchestre et orgue; *la Fille de Roland*, une tragédie musicale donnée à l'Opéra-Comique; *le Premier Glaive* écrit pour les Arènes de Béziers; un *Deuxième Poème lyrique sur le Livre de Job* pour baryton et orchestre, exécuté aux concerts COLONNE et LAMOUREUX.

Depuis la guerre, M. RABAUD a écrit la musique de scène pour le *Marchand de Venise* de Népoty, d'après Shakespeare, et pour *Antoine et Cléopâtre* du même auteur, joués aux représentations Gémier (Théâtre Antoine). Enfin, il est l'auteur de l'*Hymne à la France éternelle* sur le poème de Victor Hugo, exécuté au Panthéon au cours de la solennité du transport du cœur de Gambetta et du corps du soldat inconnu.

Le 28 décembre 1918, M. RABAUD avait été élu membre de l'Académie des beaux-arts, en remplacement de M. WIDOR, devenu depuis 1914 secrétaire perpétuel. Le 1er octobre 1920, il prenait la direction du Conservatoire de musique et de déclamation.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE M. H. RABAUD

ŒUVRES DE THÉATRE

*La Fille de Roland*, tragédie musicale, Opéra-Comique.
*Le Premier Glaive*, Arènes de Béziers.
*Marouf*, Opéra-Comique.
*Le Marchand de Venise*, musique de scène, théâtre Antoine.
*Antoine et Cléopâtre*, musique de scène, théâtre Antoine.

ŒUVRES D'ORCHESTRE

*Première Symphonie*, Concerts d'Harcourt.
*Deuxième Symphonie*, Colonne.
*La procession nocturne*, poème symphonique d'après Nicolas Lenau.
*Eglogue*, poème virgilien.
*Divertissement sur des chansons russes.*

ŒUVRES DE CHANT

*Job*, oratorio.
*Psaume IV*, soli, chœurs, orchestre, orgue.
*Deuxième Poème lyrique sur le Livre de Job*, baryton et orchestre.
*Hymne à la France éternelle.*
*Mélodies.*

MUSIQUE DE CHAMBRE

*Quatuor.*
*Trio.*

**Bibliographie.**

*Monde musical*, 1914.
*Revues* et *Comædia*, au moment de la représentation de *Marouf* (1914).

### *H. Reber.*

Napoléon-Henri REBER naquit à Mulhouse le 21 octobre 1807. Sa famille le destinait à l'industrie, et ses premières études furent tournées vers les sciences. De là, lui vinrent sa culture d'esprit et cette délicatesse de goût qui le rendirent si difficile pour tout ce qu'il écrivit plus tard. Mais REBER se sentait poussé vers la musique par une vocation irrésistible; il avait appris à jouer du piano et de la flûte, instruments sur lesquels il ne fut jamais qu'un très médiocre virtuose; il avait essayé de s'initier seul aux secrets de l'harmonie et aux mystères de la composition.

A vingt et un ans, il entra au Conservatoire dans la classe d'harmonie de REICHA, alors tenue par les répétiteurs SEURIOT et JELENSPERGER. Deux ans plus tard, il devenait pour la composition élève de LESUEUR. L'influence de l'enseignement officiel semble avoir été bien faible sur la formation de son talent; SAINT-SAËNS constate, en effet, qu'il est impossible de retrouver trace des leçons de LESUEUR dans la manière de REBER. D'ailleurs, comme élève, sa carrière fut peu brillante; en 1829 et en 1830, il concourut sans succès pour le prix de fugue. Sans doute même, se montra-t-il fort négligent, puisque, en 1830, il était rayé de la liste des élèves de contrepoint et de fugue, et qu'en 1832, il quittait de la même façon la classe de composition et le Conservatoire lui-même. Il devait, en 1851, y rentrer comme professeur. Grâce à ses relations et à l'éducation qui avait fait de lui non seulement un homme du monde, mais même un érudit et un lettré, il eut bien vite accès dans les cercles les plus cultivés. Bientôt, parmi ses admirateurs et ses amis, il compta Ingres, la famille Bertère, le chanteur archéologue DELSARTE, et SAUZAY qui se fit le propagateur zélé de ses œuvres. Est-ce à l'influence de cette société, est-ce à ses solides croyances religieuses et à l'austérité de son protestantisme qu'il faut attribuer l'orientation de son talent vers la musique instrumentale, dédaignée généralement à cette époque pour la musique dramatique?

D'autres causes expliquent le faible retentissement d'une œuvre peu considérable malgré le long temps pendant lequel il a écrit. Ennemi du bruit dans l'art comme dans la vie, haïssant l'attirail du succès et peut-être le succès lui-même, REBER eut toujours le tort de fuir la popularité avec autant de zèle que les autres mettent à la rechercher, « Domi mansit, musicam fecit. » Il demeura chez lui et fit de la musique, a dit de lui BLAZE DE BURY. De plus, en pleine période romantique, il resta fidèle aux classiques, qu'il prend pour modèles; il conserva la vieille manière française, et SAINT-SAËNS a pu le comparer à un Marivaux de la musique, tandis que Hugo RIEMANN note les analogies de ses œuvres avec celles des grands classiques allemands. Enfin, amoureux de la perfection, il redoutait les caprices et les infidélités des exécutants; une seule fois, il consentit à donner une audition de ses œuvres au Conservatoire; et il est vraisemblable que ses deux premiers trios n'auraient pas eu de successeurs, s'il n'avait pas trouvé un groupe d'artistes disposés à travailler sous sa direction avec une entière docilité.

Cependant, à intervalles assez éloignés, sacrifiant à la mode de l'époque, il écrivit pour le théâtre. Le 23 septembre 1840, l'Opéra jouait de lui un ballet, *le Diable amoureux*, écrit en collaboration avec BENOIST. A quarante ans seulement, il vit s'entr'ouvrir les portes de l'Opéra-Comique; *la Nuit de Noël*, sur un livret de Scribe qui ne présentait pas grand intérêt, fut jouée en 1848, en pleine révolution, devant une salle vide; et l'hiver suivant, la direction ne trouva jamais l'occasion de reprendre l'œuvre ainsi sacrifiée. On devait une réparation à REBER; elle lui fut donnée quatre ans plus tard par la mise à l'étude du *Père Gaillard*. « La première représentation, dit SAINT-SAËNS, fut un triomphe, d'autant plus étonnant que rien ne l'avait préparé, et que les amis de l'auteur n'en furent pas moins étonnés que ses ennemis. » Certains airs de la partition connurent même la gloire d'être adoptés par les orgues de Barbarie. REBER donna encore *les Papillotes de M. Benoist* à l'Opéra-Comique en 1853, et à l'Opéra en 1857 *les Dames capitaines*, qui furent jouées en plein été. Enfin, une dernière œuvre dramatique, *Naim*, resta inédite; seule l'ouverture en fut exécutée.

Très vite d'ailleurs, REBER semble avoir renoncé au théâtre, où il était peu apprécié des directeurs, pour se donner complètement à l'enseignement. Le 1er juin 1851, il avait été nommé professeur d'harmonie à la place de COLET. Membre de l'Académie des beaux-arts, où il succéda à ONSLOW en 1853, chevalier de la Légion d'honneur en 1854, il fut choisi pour occuper au Conservatoire la chaire d'HALÉVY pour la composition; un peu plus tard, il devint inspecteur des succursales de province du Conservatoire; REBER mourut le 24 novembre 1880.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE H. REBER

MUSIQUE DRAMATIQUE

*Le Diable amoureux*, ballet, Opéra, 23 septembre 1840, en collaboration avec BENOIST).
*La Nuit de Noël*, Opéra-Comique, 11 février 1848.
*Le Père Gaillard*, Opéra-Comique, 17 septembre 1852.
*Les Papillotes de M. Benoist*, Opéra-Comique, 28 décembre 1853.
*Les Dames capitaines*, Opéra-Comique, 3 juin 1857.
*Le Ménétrier à la cour*, opéra-comique, non représenté, mais dont les ouvertures ont été gravées.
*Naim*, opéra, non représenté, mais dont les ouvertures ont été gravées.
*Roland*, scènes lyriques extraites du poème de Quinault.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

4 *Symphonies* (3 exécutées par la Société de Sainte-Cécile, la dernière jouée au Conservatoire.
*Suite de morceaux* pour orchestre (arrangement pour piano à 4 mains).
*Quintette*, pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 1.
3 *Quatuors* pour 2 violons, alto et violoncelle.
2 *Trios* pour piano, violon et violoncelle.
*Valses* pour piano et violon.
6 *Valses* pour piano et violon ou violoncelle.
*Pièces de différents caractères* pour piano et violon ou violoncelle en 3 suites.
*Pièces de différents caractères* pour piano et violon ou flûte ou violoncelle en 3 suites.
Les mêmes pour piano à 4 mains.
*Pensée musicale* pour piano.
*Variations sur un air suisse* pour piano.
9 *Pièces de différents caractères* en forme de valses pour piano.
6 *Valses expressives* pour piano.
6 *Pièces de différents caractères* pour piano en 3 suites.
6 *Pièces* pour piano.
*Pensée et Souvenir* pour piano.
*Bagatelles*, 30 petites pièces pour piano.

MUSIQUE VOCALE

*Mélodies (le Voile de la châtelaine, Une Captive, Hallali, La Chanson du pays).*
*Collection de 33 mélodies* pour chant.
*Vocalises* pour soprano ou ténor.
*Ave Maria* pour 2 sopranos, ténor et basse avec orgue.
*Agnus Dei* pour 2 sopranos, ténor et basse avec orgue.
*Le Soir*, chœur à 4 voix d'homme et piano.
*Chœur des pirates*, à 3 voix d'homme et piano.

OUVRAGE THÉORIQUE

*Traité d'harmonie*, Paris, Colombier, 1862 (réédité plusieurs fois).

Bibliographie.

Th. DUBOIS. — *Notes et études d'harmonie pour servir de supplément au traité de M. Reber.*
FÉTIS. — *Biographie universelle des musiciens.*
A. POUGIN. — *Supplément à la Biographie universelle.*
GROVE'S. — *Dictionary of music and musicians*, London, 1910.
H. QUITTARD. — Article dans la Grande Encyclopédie.
Hugo RIEMANN. — *Dictionnaire de la musique*, trad. G. HUMBERT, Paris, Perrin, 1899.
SAINT-SAËNS. — *Notice sur M. Reber*, Paris, Didot, 1881, in-4°.
*Revue des Deux Mondes.* — *Le Diable amoureux*, 1er octobre 1840. *Les Papillotes de M. Benoist*, 1er février 1854.

## *Antoine Reicha.*

Antoine REICHA est né à Prague le 27 février 1770. Son oncle, Joseph REICHA, violoncelliste et compositeur, était maître de concerts chez l'électeur de Cologne à Bonn et chef d'orchestre au théâtre de cette ville. A neuf ans, Antoine REICHA entrait comme enfant de chœur à l'église de la Croix-du-Seigneur, où il commença à apprendre la musique et les éléments du latin, avant de suivre les cours de l'Université. A seize ans, il était à Bonn, chez son oncle Joseph, et il y poursuivait seul ses études musicales, avec le secours du traité de la fugue de MARPURG et du livre de KIRNBERGER sur la composition pure. A dix-sept ans, il dirigeait lui-même l'exécution de sa première *Symphonie*.

En 1794, on le trouve à Hambourg, où il écrit la musique d'un opéra français, *Godefroid de Montfort :* RODE, qui se trouvait alors à Hambourg avec GARAT, en dirigea les répétitions, et M. de Fombrune, un émigré français, conseilla à l'auteur de faire entendre son œuvre à Paris. Pour se procurer les ressources nécessaires à un pareil voyage, REICHA se mit à donner des leçons.

Au début de 1799, il arrivait à Paris, où il se faisait aussitôt connaître avec une *Symphonie* exécutée aux concerts de la rue de la rue de Cléry. Le succès de cette œuvre fut tel qu'il lui fit obtenir le livret d'un opéra destiné au Théâtre Feydeau. Malheureusement, lorsque la partition fut prête, le Théâtre Feydeau avait fermé ses portes. Découragé, désespérant, en présence de la faillite du Théâtre Favart, de pouvoir faire représenter son opéra, REICHA quitta Paris pour Vienne. Il s'y lia d'amitié avec HAYDN, ALBRECHTSBERGER, SALIERI, BEETHOVEN, et y composa avec plus de facilité que de génie un grand nombre d'ouvrages de tout genre. De cette époque aussi, date la première de ses œuvres théoriques : un *Recueil de 36 Fugues* pour le piano, dans lequel il prétendait réformer le genre; en réalité, et ce sera l'erreur ordinaire de REICHA, qui semble avoir ignoré tout ce qui s'était fait avant lui, les Italiens du XVIIe siècle et LANGLÉ, dans son *Traité de la fugue*, avaient composé des fugues dans lesquelles la réponse au sujet n'était pas nécessairement présentée à la dominante. A en croire REICHA dans une notice du *Dictionnaire historique des musiciens*, sa tentative aurait eu grand succès. Comme, trente-huit ans plus tard, on retrouva chez le successeur de Steiner

presque tous les exemplaires gravés en 1803, on est en droit de supposer que les *56 Fugues* de REICHA se vendirent fort mal, et ne produisirent pas autant d'impression que le prétend l'auteur.

Cependant, il menait à Vienne une existence heureuse; la composition et les leçons lui fournissaient des ressources suffisantes. La guerre et l'occupation de Vienne par les Français en 1805 compromirent cette situation. Aussi, en 1808, les craintes d'une nouvelle guerre décidèrent REICHA à quitter Vienne et à venir, en octobre, se fixer à Paris.

Les encouragements d'amis qu'il y retrouva, le succès d'une de ses symphonies à un concert du Conservatoire lui firent espérer de prendre place parmi les compositeurs dramatiques. Un premier essai fut malheureux; *Cagliostro*, en collaboration avec DOURLEN, tomba dès la première représentation à l'Opéra-Comique en 1810. D'autres tentatives dans la suite n'obtinrent pas un meilleur succès : *Natalie* en 1816 ne réussit pas mieux que *Sapho*, qui échoua en 1822; ce fut le dernier essai de REICHA dans la musique dramatique. Il se contenta, par la suite, d'écrire de la musique instrumentale; ses *Quintettes* pour instruments à vent eurent leur heure de vogue vers 1815, mais sont aujourd'hui tombés dans un profond oubli, d'où ne sauraît les tirer une certaine habileté de facture.

C'est plutôt comme théoricien que REICHA se croyait quelques titres de gloire; c'est ce qu'il proclamera bien haut au moment de son élection à l'Académie des beaux-arts. Malheureusement, son ignorance absolue de l'histoire de la musique, son mépris pour toutes les études antérieures, sa négligence à se documenter l'amenèrent à commettre de grossières erreurs. Dès 1812, sa réputation de grand professeur était solidement établie; il avait trouvé une méthode rapide pour enseigner aux élèves ce qui pratiquement leur était indispensable. Cette réputation grandit en 1814, après la publication d'un *Traité de la mélodie*, dans lequel il proclamait que rien n'avait encore été écrit sur la question, ignorant ou négligeant les ouvrages de DUNI, de NICHELMANN et de MATTHESON. En 1817, REICHA fut choisi pour succéder à MÉHUL comme professeur de contrepoint à l'Ecole royale de musique. Il publia alors son *Cours de composition musicale ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, suivi, en 1824, du *Traité de haute composition musicale*, qui lui attira une sévère critique de l'abbé BAINI dans son ouvrage sur PALESTRINA.

Plusieurs fois REICHA, qui s'était fait naturaliser Français le 26 mars 1829, s'était présenté à l'Académie. Mais l'usage de la compagnie était de n'admettre que les compositeurs qui s'étaient fait un nom au théâtre. En 1831, après la mort de CATEL, REICHA protesta contre cette coutume. Dans une *Lettre ouverte à MM. les Membres de l'Académie*, il réclama en faveur des théoriciens; et les allusions étaient si claires qu'il était facile de reconnaître le théoricien qu'il glorifiait aux dépens des compositeurs. « Un professeur d'un talent distingué, écrivait-il, qui contribua à la gloire nationale en enseignant et en propageant les doctrines d'une bonne école, qui dota la France d'élèves instruits, et publia en même temps des ouvrages d'une utilité générale, ne mérite donc point de siéger à l'Académie des beaux-arts? » MM. les membres de l'Académie ne furent pas convaincus et choisirent PAER. Cependant, en octobre 1835, REICHA finit par être élu pour succéder à BOIELDIEU. Un an plus tard, le 26 mai 1836, il mourait à Paris.

## CATALOGUE DES ŒUVRES D'A. REICHA

### ŒUVRES DIDACTIQUES

*Études ou théories pour le piano-forte dirigées d'une manière nouvelle*, Imbault, Paris, 1800, in-4°.
*Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie, lorsque la première doit être prédominante*, Paris, 1814, in-4°, 2e édition, 1832.
*Cours de composition musicale ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, Paris, s. d. (1818), in-4°.
*Traité de haute composition musicale, faisant suite au Cours d'harmonie pratique et au Traité de mélodie*, Paris, s. d. (1824-1826), in-4° (traduction allemande avec notes de CZERNY).
*Art du compositeur dramatique ou Cours complet de composition vocale*, divisé en quatre parties et accompagné d'un volume de planches, Paris, 1833, in-4°.
*Petit Traité d'harmonie pratique.*
*Articles de musique* pour l'*Encyclopédie des gens du monde.*
*Observations philosophico-pratiques pour les exemples pratiques* (*Philosophisch-praktische Anmerkungen,...*) ms. à la Bibliothèque du Conservatoire.

### MUSIQUE INSTRUMENTALE

*Symphonies*, op. 41-42.
*Ouverture*, op. 24.
*Octuor*, 2 violons, alto, basse, hautbois, clarinette, cor et basson. op. 96.
*8 Quintettes*, 2 violons, 2 altos, basse, op. 92.
*Quatuor*, 2 violons, alto, violoncelle, op. 20.
*Trios*, violon, alto, violoncelle.
*Duos* pour deux violons, op. 45, 53.
*21 Quintettes*, pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson.
*Quatuor* pour 4 flûtes.
*6 Quatuors* pour flûte, violon, alto et basse.
*Trios* pour flûte.
*Duos* pour 2 flûtes.
*Quintette* pour clarinette, violon, 2 altos et violoncelle.
*6 Livres de trios* pour 3 cors.
*Quatuor* pour piano, flûte, violoncelle et basson.
*Trios* pour piano, violon et violoncelle.
*Sonates* pour piano et violon.
*Sonates* pour piano seul.
*Etudes et Fugues* pour le piano.
*Variations* pour le piano.
*L'Art de varier ou 57 Variations sur un thème d'invention.*

### MUSIQUE DRAMATIQUE

1794. *Godefroid de Montfort*, Vienne.
1810. *Cagliostro*, 3 actes, Opéra-Comique (en collaboration avec DOURLEN).
1816. *Natalie*, 3 actes, Opéra.
1822. *Sapho*, 3 actes, Opéra.

### Bibliographie.

Abbé BAINI. — *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. Pierluigi da Palestrina*, t. II.
J.-A. DELAIRE. — *Notice sur Reicha, musicien compositeur et théoricien*, 1837.
FÉTIS. — *Biographie universelle des musiciens.*
A. POUGIN. — *Supplément à la Biographie universelle.*
GROVE'S. — *Dictionary of music and musicians*, London, 1910.
MICHAUD. — *Biographie.*
H. RIEMANN. — *Dictionnaire de musique*, trad. HUMBERT, Paris Perrin, 1899.
SOUBIES. — *Les Membres de l'Académie des beaux-arts.*

## *Ernest Reyer.*

Louis-Etienne-Ernest REYER, dit Ernest REYER, est né à Marseille le 1er décembre 1823. La vocation musicale se manifesta chez lui de bonne heure, et ses parents, pour le détourner d'une carrière qu'ils jugeaient trop périlleuse, l'exilèrent auprès d'un oncle à Alger. Leur intention était d'en faire un comptable. Reyer avait alors seize ans. Le jeune homme ne cessa point de composer, et fit même exécuter à la cathédrale d'Alger, en 1847, une messe solennelle qui eut un certain succès. Et puis, un

beau jour, n'y tenant plus, Reyer partit pour Paris.

Il y trouva une excellente femme, sa tante, Mme Louise Farrenc, pianiste et compositeur elle-même, qui lui donna les meilleurs conseils et resta toujours pour lui une amie sûre et dévouée. Il se lia avec Méry, Louis de Cormenin, Maxime du Camp, Gustave Flaubert, et la plupart des artistes d'alors.

La tante de Reyer, Mme Farrenc, fut son seul maître, et il semble bien que ses études techniques n'aient jamais été très poussées. Dès le 5 avril 1850, il faisait exécuter son ode-symphonie du *Sélam*, où il avait rassemblé quelques-unes de ses impressions d'Algérie. Son premier ouvrage fut assez bien accueilli, et, le 20 mai 1854, *Maître Wolfram* remportait à son tour au Théâtre Lyrique un succès assez flatteur. Reyer débutait en somme heureusement, et pouvait concevoir les plus belles espérances.

Le 14 juillet 1858, *Sacountala* réussissait à l'Opéra, et le 11 avril 1861, au Théâtre Lyrique, la *Statue* enthousiasmait un public qui lui resta fidèle pendant deux années. Désormais, Reyer était désigné à l'attention des directeurs, et il pût sans peine faire jouer en 1862, au théâtre de Bade, son *Erostrate*, qui lui valut de nouveaux applaudissements.

Alors commence pour Reyer une période d'attente qui se prolonge au delà de toute prévision et de toute vraisemblance. Cet artiste, qui avait si brillamment conquis la faveur des Parisiens dès ses premiers essais, ne trouve plus un directeur de théâtre prêt à accepter l'œuvre de sa maturité : *Sigurd*. Fièrement, Reyer refuse toute concession aux prétendues exigences du public; et s'il a fait un opéra qui bouscule les traditions et renouvelle le genre, c'est pour qu'il soit représenté tel qu'il l'a conçu. Son heure viendra, il en est sûr.

Cependant, ses fonctions de bibliothécaire de l'Opéra et de feuilletoniste des *Débats* lui permettent de vivre. Aux *Débats*, il faisait d'utile besogne, mettant généreusement sa critique ardente au service de l'art désintéressé.

Les voyages furent une de ses consolations pendant tant d'années où il eut à souffrir, comme artiste, de l'inintelligence et de l'ingratitude humaines. Il passait l'été en Alsace, dans les Vosges, dans la Forêt-Noire, plus tard dans le Dauphiné. Une mission dont il fut chargé lui permit de visiter l'Allemagne et l'Autriche, le Tyrol, la Lombardie, Venise. Pour la première représentation d'*Aïda* au Caire, il fut l'invité du Khédive, et eut ainsi l'occasion de connaître l'Egypte.

De loin en loin, on jouait un fragment de *Sigurd* dans les concerts. Et c'était un réconfort pour Reyer. Le 11 novembre 1876, Reyer eut la joie d'être admis à l'Académie des beaux-arts, où il succédait à Berlioz, le maître qu'il avait toujours tant admiré et dont il contribua plus que tout autre à imposer le nom et les œuvres.

Enfin, le 7 janvier 1884, eut lieu à Bruxelles la première représentation de *Sigurd*, avec un tel succès que l'Opéra de Paris s'empressait de l'offrir à son public le 12 juin 1885. *Salammbô* suivait de près *Sigurd*, et les mêmes applaudissements l'accueillaient à Bruxelles le 10 février 1890, et à Paris le 16 mai 1892.

Puis ce fut tout; le maître avait près de soixante-dix ans : il crut bon de songer à la retraite. Il vécut encore jusqu'à sa quatre-vingt-sixième année, et mourut le 1er janvier 1909.

Reyer était un musicien sincère, personnel, surtout dans le charme et la tendresse, d'une sensibilité délicate et vive, d'une imagination très poétique. Bien Français comme Gounod, il a contribué pour sa part au relèvement du goût musical en France dans le dernier tiers du XIXe siècle.

CATALOGUE DES PRINCIPALES ŒUVRES DE REYER

*Messe* pour l'arrivée du duc d'Aumale à Alger (1847).
*Chœur des buveurs*, à 4 voix d'hommes.
*Chœur des assiégés*, à 4 voix d'hommes.
*40 Chansons anciennes*, harmonisées.
*Le Sélam*, symphonie orientale en 4 parties, texte de Théophile Gautier (1850).
*Maître Wolfram*, opéra-comique en 1 acte, texte de Méry (1854).
*Sacountala*, ballet-pantomime en 2 actes, scénario de Th. Gautier (1858).
*La Statue*, opéra-comique en 3 actes, paroles de Michel Carré et J. Barbier (1861).
*Chant des paysans*, chœur à 2 voix d'hommes, pour le drame de Victor Séjour : *les Volontaires de 1814* (1861).
*Erostrate*, opéra en 2 actes de Méry et E. Pacini (1862).
*L'Hymne du Rhin*, cantate, paroles de Méry (1865).
*La Madeleine au désert*, poésie d'Ed. Blau, scène pour voix de basse avec orchestre (1874).
*Sigurd*, opéra en 4 actes, texte de C. du Locle et A. Blau (1884).
*Salammbô*, opéra en 5 actes, texte de C. du Locle, d'après Flaubert (1890).
*Marche tzigane* pour orchestre.
*10 Mélodies*.
*20 Mélodies*.
*Tristesse*, poésie d'Ed. Blau (1864).
*L'Homme*, poésie de Georges Boyer (1892).
*Trois Sonnets*, poésies de C. du Locle (1896).
*Notes de musique* (1875).
*Quarante Ans de musique* (recueil posthume).

Bibliographie.

Bruneau (Alfred). — *Musiques de Russie et Musiciens de France*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1903.
Curzon (Henri de). — *La Légende de Sigurd dans l'Edda; l'opéra de Reyer*. Paris, Fischbacher, 1890.
— *Salammbô, le poème et l'opéra*, Paris, Fischbacher, 1890.
Imbert (Hugues). — *Nouveaux Profils de musiciens*, Paris, Fischbacher, 1892.
Jullien (Adolphe). — *Musiciens d'aujourd'hui*, 1re et 2e séries, Paris, Librairie de l'Art, 1892 et 1894.
— *Ernest Reyer*, Paris, collection « les Musiciens célèbres », Laurens, 1910.
Servières (Georges). — *La Musique française moderne*, Paris, G. Havard fils, 1897.

### *Saint-Saëns.*

Camille Saint-Saëns est né le 9 octobre 1835, d'une famille originaire de la Normandie. Sa mère, qui était peintre, voulut faire de lui un musicien, et ce fut sa tante qui lui mit les doigts sur le piano. Déjà, il manifestait de rares dispositions pour la musique et une sûreté de goût qui lui faisait refuser de jouer tous les morceaux spécialement composés pour les commençants. Haydn, Mozart, Grétry furent les premiers auteurs qu'il connut. Plus tard, Rameau le séduit par sa netteté toute scientifique, par sa clarté et sa précision; déjà Saint-Saëns se sentait de la même famille que le grand musicien du XVIIIe siècle. Dans tous le cours de sa carrière, ses idées ne varieront pas; véritable classique, et classique à la française, il considérera toujours la forme comme l'essentiel de l'art, et subordonnera toujours à la raison qui ordonne, et construit, la sensibilité dont les entraînements peuvent être dangereux pour la perfection esthétique d'une œuvre. Aussi, Beethoven l'étonne-t-il d'abord; aussi, ne comprend-il pas d'abord la profondeur de sa sensibilité et n'est-il sensible qu'aux parties les plus lumineuses de ses compositions. A sept ans, élève de Stamaty, Saint-Saëns acquérait rapidement et sans peine sur le piano une prodigieuse virtuosité, qui explique la prédilection qu'il conservera toute sa vie pour cet instrument.

Copyright by Librairie Delagrave, 1930.

Le 2 juin 1846, il donnait à la salle Pleyel son premier concert, au programme duquel figuraient le *Concerto en si bémol* de MOZART, une *Fugue* et un *Air varié* de HAENDEL, un *Concerto* de BEETHOVEN.

Sous la direction de MALEDEN, il commence alors l'étude de l'harmonie et du contrepoint; à quatorze ans, il entre dans la classe d'orgue de BENOIST et étudie BACH et HAENDEL. La majestueuse architecture de l'art religieux plaît à sa raison, mais il reste peu sensible à tout ce qui dans ce genre de musique peut émouvoir ou toucher. Dans sa vie, comme dans son art, la passion jouera un rôle très secondaire; le sentiment sera toujours sacrifié à l'ordre, à la beauté de l'expression, à tout ce qui est purement intellectuel.

Les œuvres de MEYERBEER, qu'il entend à l'Opéra, n'exercent pas sur lui une grande influence, malgré la vogue dont elles jouissaient à cette époque. GLUCK, MOZART restent les modèles qu'il se proposera au théâtre. Mais à cette époque, il ne songe pas encore à l'opéra, et sa première œuvre est une symphonie (1853). LISZT, qu'il connaît à la même époque, le séduit par son extraordinaire talent; avec BERLIOZ, il est pour le jeune compositeur le grand initiateur de l'art moderne.

Elève pour la composition d'abord d'HALÉVY, plus tard de REBER, enfin de GOUNOD, SAINT-SAËNS tente sans succès le concours pour le prix de Rome. Cet échec ne décourage pas l'artiste, qui, à vingt-cinq ans, avait déjà écrit une *Ode à sainte Cécile* (1852), trois *Symphonies* (1853, 1856, 1859), l'*Oratorio de Noël* (1858), un *Quintette* pour piano et instruments à cordes (1855), un *Concerto* de piano (1858), un *Concerto* de violon (1859).

D'ailleurs, SAINT-SAËNS ne s'était pas borné à étudier la musique. Véritable « honnête homme » dans le sens du XVIIe siècle, il s'intéressait à tout, aux lettres, à la philosophie, aux sciences et particulièrement à l'astronomie. Il écrivait des vers, lisait Auguste Comte, Flaubert, Taine, se signalait comme un des disciples les plus fervents de l'école positiviste, aimait la peinture, faisait des aquarelles.

En 1860, un concert de ses œuvres donné chez Erard faisait connaître au public son *Quintette*, ses *Duos* pour piano et harmonium, une *Fantaisie* pour clarinette, un *Concerto* de violon.

En 1865, l'exécution du *Trio* en *fa* op. 18 marquait dans l'histoire de la musique de chambre française une date importante : grâce, fraîcheur, élégance, pureté de lignes, sobriété de touche, toutes les qualités de SAINT-SAËNS se révélaient dans ce merveilleux bijou musical, peut-être le plus parfait qu'il ait jamais ciselé.

Après les malheurs de 1870, SAINT-SAËNS se donne tout entier à la restauration et au développement de la musique française; il contribue à l'organisation de la *Société Nationale de musique* et en devient, avec BUSSINE, le premier président. C'est alors une période de production intense; en dix ans paraissent les quatre *Poèmes symphoniques* (1871, 1873, 1874, 1877), la *Sonate* pour violoncelle (1872), le *Quatuor* op. 41 (1875), le *Quatrième Concerto* pour piano (1875), le *Déluge* (1875), *Samson et Dalila* (1877), le *Requiem* (1878), *Etienne Marcel* (1878), *la Lyre et la Harpe* (1879), le *Septuor* (1881).

Successivement, paraissent au théâtre *la Princesse jaune* (1872), *le Timbre d'argent* (1877), *Etienne Marcel* (Lyon, 1879), *Henry VIII* (1883), *Proserpine* (1887), *Ascanio* (1890), *Phryné* (1893).

Longtemps discuté, SAINT-SAËNS triomphe enfin de toutes les oppositions, surtout après la reprise de *Samson et Dalila* à l'Opéra en 1892. Dès lors, il s'impose définitivement non seulement en France, mais en Angleterre et en Allemagne. Comblé de tous les honneurs et de toutes les distinctions que peut recevoir un musicien, il apparaît aux étrangers comme le plus grand des musiciens français, comme le représentant officiel de la musique française. Son heureuse carrière, à la courbe harmonieuse et logique, que troublèrent seules quelques passagères inquiétudes pour sa santé, se poursuit dans une auréole de gloire : autour de lui, Camille SAINT-SAËNS voyait prospérer cet art symphonique qu'il avait tant contribué à créer en France. Il est mort à Alger, le 16 décembre 1921.

## CATALOGUE DES ŒUVRES DE SAINT-SAËNS

### PIANO A DEUX MAINS

*Six Bagatelles*, op. 3, 1855, Paris, Durand, 1856.
*1re Mazurka*, op. 21, 1862 (?), Paris, Durand, 1868.
*Gavotte*, op. 23, 1871, orchestrée. Paris, Durand, 1872.
*2e Mazurka*, op. 24, 1871, Paris, Durand, 1872.
*Romance sans paroles*, 1871, Paris, Joubert, 1872.
*Six Etudes*, op. 52, 1877, Paris, Durand, 1877.
*Menuet et Valse*, op. 56, 1878, Paris, Durand, 1878.
*3e Mazurka*, op. 66, 1882. Paris, Durand, 1883.
*Album*, op. 72, 1886, Paris, Durand, 1884.
*Souvenir d'Italie*, op. 80, 1887, Paris, Durand, 1887.
*Les Cloches du soir*, op. 85, 1889, Paris, Durand, 1889.
*Valse canariote*, op. 88, 1890, Paris, Durand, 1890.
*Suite*, op. 90, 1891, Paris, Durand, 1892.
*Thème varié*, op. 97, 1894, Paris, Durand, 1894.
*Souvenir d'Ismalaia*, op. 100, 1895, Paris, Durand, 1895.
*Valse mignonne*, op. 104, 1896, Paris, Durand, 1896.
*Valse monchalante*, op. 110, 1898, Paris, Durand, 1898.
*Six Etudes* (2e livre), op. 111, 1899, Paris, Durand, 1899.
*Valse langoureuse*, op. 120, 1903, Paris, Durand, 1903.

### PIANO A QUATRE MAINS

*Duettino*, op. 11, 1855, Paris, Hamelle, 1861.
*Konig Harold Harfagar* (d'après la ballade de Henri Heine), op. 59, 1880, Berlin, Bote et Bock, 1880.
*Feuillet d'album*, op. 81, 1887, Paris, Durand, 1887.
*Pas redoublé*, op. 86, 1887, Paris, Durand, 1890.
*Berceuse*, op. 105, 1896, Paris, Durand, 1896.

### DEUX PIANOS A QUATRE MAINS

*Variations sur un thème de Beethoven*, op. 35, 1874, Paris, Durand, 1874.
*Polonaise*, op. 77, 1886, Paris, Durand, 1886.
*Scherzo*, op. 87, 1889, Paris, Durand, 1890.
*Caprice arabe*, op. 96, 1894, Paris, Durand, 1894.
*Caprice héroïque*, op. 106, 1898, Paris, Durand, 1898.

### HARMONIUM

*Trois Morceaux*, op. 1, 1852, Paris, Girod, 1858.
*Six Duos* pour harmonium et piano, op. 8, 1858, Paris, Fromont, 1858.
*Elévation ou Communion*, op. 13, 1865, Paris, Durand, 1865.

### ORGUE

*Fantaisie*, 1856, Paris, Costallat, 1875.
*Trois Rapsodies sur des cantiques bretons*, op. 7, 1866, Paris, Durand, 1866.
*Bénédiction nuptiale*, op. 9, 1859, Paris, Durand, 1866.
*Trois Préludes et Fugues* (1er livre), op. 99, 1894, Paris, Durand, 1894.
*Fantaisie*, op. 101, 1895, Paris, Durand, 1895.
*Marche religieuse*, op. 107, 1897, Paris, Durand, 1898.
*Trois Préludes et Fugues* (2e livre), op. 109, 1898, Paris, Durand, 1898.

### HARPE

*Fantaisie*, op. 95, 1893, Paris, Durand, 1893.

MUSIQUE DE CHAMBRE

*Quintette* pour piano, 2 violons, alto et violoncelle, op. 14, 1855, Paris, Hamelle, 1865.
*Sérénade* pour piano, orgue, violon, alto (ou violoncelle), op. 15, 1866, Paris, Choudens, 1868.
*Suite pour violoncelle et piano*, op. 16, 1862, Paris, Hamelle, 1866.
*1er Trio*, en *fa* majeur, piano, violon et violoncelle, op. 18, 1863, Paris, Hamelle, 1867.
*Romance* pour piano, orgue et violon, op. 27, 1868, Paris, Durand, 1868.
*1re Sonate*, en *ut* mineur, pour piano et violoncelle, op. 32, 1872, Paris, Durand, 1873.
*Berceuse*, piano et violon, op. 38, 1871, Paris, Durand, 1874.
*Quatuor*, piano, violon, alto et violoncelle, op. 41, 1875, Paris, Durand, 1875.
*Allegro appassionato*, violoncelle et piano (ou orchestre), op. 43, 1875, Paris, Durand, 1875.
*Romance*, *ut* majeur, violon et piano (ou orchestre), 1874, Paris, Durand, 1876.
*Romance*, *ré* majeur, violoncelle et piano, op. 51, 1877, Paris, Durand, 1877.
*Septuor*, trompette, piano, 2 violons, alto et violoncelle, op. 65, 1881, Paris, Durand, 1881.
*1re Sonate*, piano et violon, op. 75, 1885, Paris, Durand, 1885.
*Wedding-Cake*, caprice-valse, pour piano et quatuor d'archets, op. 76, 1885, Paris, Durand, 1886.
*Caprice sur des airs danois et russes*, pour flûte, hautbois, clarinette et piano, op. 79, 1887, Paris, Durand, 1887.
*Le Cygne*, mélodie pour violoncelle et piano, Extrait du *Carnaval des animaux*, 1887, Paris, Durand, 1887.
*Chant saphique*, pour violoncelle et piano, op. 91, 1892, Paris, Durand, 1892.
*2e Trio*, en *mi* mineur, piano, violon et violoncelle, op. 92, 1892, Paris, Durand, 1892.
*Morceau de concert* pour cor et piano, op. 94, 1887, Paris, Durand, 1893.
*2e Sonate*, en *mi* bémol, pour piano et violon, op. 102, 1896, Paris, Durand, 1896.
*Barcarolle*, pour violon, violoncelle, harmonium et piano, op. 108, 1898, Paris, Durand, 1898.
*Quatuor à cordes*, op. 112, 1899, Paris, Durand, 1899.
*3e Sonate*, en *fa* majeur, violoncelle et piano, op. 123, 1905, Paris, Durand, 1905.
*Fantaisie* pour violon et harpe, op. 124, 1907, Paris, Durand, 1907.

MUSIQUE SYMPHONIQUE

*1re Symphonie*, en *mi* bemol, op. 2, 1853, Paris, Durand, 1855.
*Symphonie* en *fa* majeur, 1856. Non publiée.
*Tarentelle* pour flûte et clarinette avec accompagnement d'orchestre, op. 6, 1857, Paris, Durand, 1857.
*Symphonie* en *ré* majeur, 1859. Non publiée.
*Spartacus*, ouverture, 1863. Non publiée.
*Rapsodie bretonne*, op. 7 *bis* sur les motifs de la 1re et la 3e rapsodie de l'op. 7, 1863), 1891, Paris, Durand, 1892.
*1er Concerto* pour piano et orchestre, op. 17, 1858, Paris, Durand, 1875.
*1er Concerto* pour violon et orchestre, op. 20, 1859, Paris, Hamelle, 1868.
*2e Concerto*, en *sol* mineur, pour piano et orchestre, op. 22, 1868, Paris, Durand, 1868.
*Introduction et Rondo capricciosos* pour violon avec accompagnement d'orchestre, op. 28, 1863, Paris, Durand, 1870.
*3e Concerto* en *mi* bémol, pour piano et orchestre, op. 29, 1863, Paris, Durand, 1875.
*Le Rouet d'Omphale*, poème symphonique, op. 31, 1871, Paris, Durand, 1872.
*1er Concerto* en *la* mineur pour violoncelle et orchestre, op. 33, 1872, Paris, Durand, 1873.
*Marche héroïque*, op. 34, 1871, Paris, Durand, 1871.
*Romance* en *fa* majeur, pour cor avec accompagnement d'orchestre, op. 36, 1874, Paris, Durand, 1874.
*Romance*, en *ré* bémol, pour flûte avec accompagnement d'orchestre, op. 37, 1871, Paris, Durand, 1874.
*Phaëton*, poème symphonique, op. 39, 1873, Paris, Durand, 1875.
*La Danse macabre*, poème symphonique, op. 40, 1874, Paris, Durand, 1875.
*2e Concerto* en *ut* mineur pour piano et orchestre, op. 44, 1875, Paris, Durand, 1877.
*Suite* pour orchestre, op. 49, 1863, Paris, Durand, 1877.
*La Jeunesse d'Hercule*, poème symphonique, op. 50, 1877, Paris, Durand, 1877.
*2e Symphonie*, en *la* mineur, op. 55, 1859, Paris, Durand, 1878.
*2e Concerto* en *ut* majeur, pour violon et orchestre, op. 58, 1858, Paris, Durand, 1879.
*Suite algérienne*, op. 60, 1880, Paris, Durand, 1881.
*3e Concerto* en *ut* mineur pour violon et orchestre, op. 61, 1880, Paris, Durand, 1881.
*Morceau de concert* pour violon et orchestre, op. 62, 1880, Paris, Durand, 1881.
*Une Nuit à Lisbonne*, barcarolle, op. 63, 1880, Paris, Durand, 1881.
*La Jota Aragonese*, op. 64, 1880. Paris, Durand, 1881.
*Hymne à Victor Hugo* avec chœur ad libitum), op. 69, 1881, Paris, Durand, 1884.
*Allegro appassionato* pour piano et orchestre, op. 70, 1884, Paris, Durand, 1884.
*Rapsodie d'Auvergne* pour piano et orchestre, op. 73, 1884, Paris, Durand, 1884.
*3e Symphonie* en *ut* mineur, avec orgue, op. 78, 1886, Paris, Durand, 1886.
*Le Carnaval des Animaux* (non publié, sauf *le Cygne*, 1887, Paris, Durand, 1887).
*Barcarolle* pour violon et orchestre, op. 83, 1887, Paris, Durand, 1888.
*Africa*, fantaisie pour piano et orchestre, op. 89, 1891, Paris, Durand, 1891.
*Sarabande et Rigaudon*, op. 93, 1892, Paris, Durand, 1892.
*5e Concerto* en *fa* majeur pour piano et orchestre, op. 109, 1896, Paris, Durand, 1896.
*Marche du Couronnement d'Edouard VII*, op. 117, 1902, Paris, Durand, 1902.
*2e Concerto* en *re* mineur pour violoncelle et orchestre, op. 119, 1902, Paris, Durand, 1902.
*Caprice andalou*, pour violon et orchestre, op. 122, 1904, Paris, Durand, 1904.
*La Muse et le Poète*, pour violon et violoncelle avec orchestre, op. 132, 1909, Paris, Durand, 1910.
*Ouverture de Fête*, op. 133, 1909, Paris, Durand, 1910.

ORCHESTRE MILITAIRE

*Orient et Occident*, marche, op. 25, 1869, Paris, Durand, 1870.
*Hymne franco-espagnol*, 1900, Paris, Durand, 1901.
*Sur les bords du Nil*, marche militaire, op. 125, 1908, Paris, Durand, 1908.

CHANT ET PIANO

*Guitare*, 1851, Paris, Choudens, 1870.
*Rêverie*, 1851, orchestrée, Paris, Durand, 1852.
*Le Pas d'armes du roi Jean*, 1852, orchestrée, Paris, Durand, 1854.
*La Feuille du peuplier*, 1853, Paris, Durand, 1854.
*L'Attente*, vers 1855, Paris, Durand, 1856.
*La Cloche*, vers 1855, Orchestrée, Paris, Durand, 1856.
*Le Lever de lune*, 1855, Paris, Durand, 1856.
*La Madonna col Bambino*, vers 1855, Paris, Durand, 1868.
*Pastorale*, duettino, 1855, Paris, Durand, 1856.
*Plainte*, vers 1855, Paris, Durand, 1856.
*Le Sommeil des fleurs*, 1855, Paris, Durand, 1856.
*Viens*, duettino, vers 1855, Paris, Durand, 1856.
*La Mort d'Ophélie*, vers 1857, Paris, Durand, 1858.
*Le Soir descend sur la ville*, barcarolle à 2 voix, 1857, Paris, Durand, 1858.
*Souvenance*, vers 1858, Paris, Durand, 1859.
*Vita Rica del Tebro*, vers 1860, Paris, Durand, 1879.
*Etoile du matin*, vers 1860, Paris, Durand, 1860.
*Extase*, vers 1860, Paris, Durand, 1864.
*Soirée en mer*, 1862, Paris, Durand, 1864.
*Canzonetta toscana*, vers 1863, Paris, Durand, 1870.
*Le Matin*, vers 1864, Paris, Durand, 1866.
*Clair de lune*, vers 1865, Paris, Durand, 1866.
*L'Enlèvement*, 1865. Orchestrée. Paris, Durand, 1866.
*Le Chant de ceux qui vont en mer*, 1868, Paris. Choudens, 1870.
*La Cocciulle*, 1868, Paris, Durand, 1896.
*Maria Lucrezia*, 1868, Paris, Choudens, 1870.
*Tristesse*, vers 1868, Paris, Durand, 1877.
*A quoi bon entendre*, vers 1869, Paris, Choudens, 1870.
*Marquise, vous souvenez-vous*, vers 1869, Paris, Choudens, 1870.
*Mélodies persanes*, op. 26, 1870, Paris, Durand, 1872.
*Si vous n'avez rien à me dire*, 1870, Paris, Durand, 1896.
*A voice by the cedar tree*, 1871, Londres, Augener, 1871.
*Désir de l'Orient*, 1871, Paris, Durand, 1895.
*My Land*, 1871, Londres, Boosey, 1871.
*Dans ton cœur*, 1872, Paris, Durand, 1884.
*Danse macabre*, 1873. Orchestrée. Paris, Durand, 1874.
*Vogue, vogue la galère*, vers 1877, Paris, Durand, 1877.
*Night song to Proclosa*, 1879, Londres, Boosey, 1879.
*Dans les coins bleus*, 1880, Paris, Durand, 1884.
*Chanson à boire du vieux temps*, 1885, Paris, Durand, 1885.
*Une Flûte invisible*, avec flûte obligée, 1885, Paris, Durand, 1885.
*Sulette et Sazon*, 1888, Paris, Durand, 1889.
*Guitares et Mandolines*, 1890, Paris, Durand, 1890.
*Présage de la Croix*, 1890, Paris, Durand, 1891.

*Aimons-nous*, 1891, Paris, Durand, 1892.
*Amour viril*, 1891, Paris, Durand, 1891.
*Les Fées*, accompagnement de piano à 4 mains, 1892. Orchestrée. Paris, Durand, 1892.
*Là-Bas*, 1892, Paris, Durand, 1892.
*Madeleine*, 1892, Paris, Durand, 1892.
*Le Rossignol*, 1892, Paris, Durand, 1892.
*Fière beauté*, 1893, Paris, Durand, 1893.
*Primavera*, 1893, Paris, Durand, 1893.
*La Sérénite*, 1893, Paris, Durand, 1895.
*Vive Paris, Vive la France*, 1893, Paris, Marguerittat, 1894.
*La Libellule*, 1894. Orchestrée. Paris, Durand, 1894.
*Peut-être*, 1894, Paris, Durand, 1894.
*Pourquoi rester seulette*, 1894, Paris, Durand, 1895.
*Vénus*, duo, 1896, Paris, Durand, 1896.
*Alla Rivadel Tebro*, 1898, Paris, Durand, 1899.
*Si je l'osais*, 1898, Paris, Durand, 1898.
*Sonnet*, 1898, Paris, Durand, 1898.
*Les Vendangeés*, hymne populaire, 1898. Orchestré. Paris, Durand, 1898.
*Les Cloches de la mer*, 1900, Paris, Durand, 1900.
*Nocturne*, 1900, Paris, Durand, 1900.
*Thème varié*, Paris, Durand, 1900.
*Désir d'amour*, 1901, Paris, Durand, 1901.
*Elle*, 1901, Paris, Durand, 1901.
*L'Arbre*, 1903, Paris, Durand, 1903.
*Sœur Anne*, 1903, Parix, Durand, 1903.
*Le Fleuve*, 1906, Paris, Durand, 1906.
*L'Etoile*, 1907, Paris, Durand, 1907.
*L'Amour Oiseau*, 1908, Paris, Durand, 1908.
*Soir romantique*, 1908, Paris, Durand, 1908.
*Violons dans le soir*, avec violon obligé, 1908, Paris, Durand, 1908.

CHŒURS

*Sérénade d'hiver*, 4 voix d'hommes, sans accompagnement, 1867, Paris, Durand, 1868.
*Les Soldats de Gédéon*, double chœur à 4 voix d'hommes, sans accompagnement, op. 46, 1876, Paris, Durand, 1876.
*Deux chœurs* : 1. *Chanson de grand-père*, deux voix de femmes; 2. *Chanson d'ancêtre*, baryton solo et chœur d'hommes, op. 53, 1878. Paris, Durand, 1878.
*Deux chœurs* : 1. *Calme des nuits*, 4 voix mixtes. — 2. *Les fleurs et les arbres*, 4 voix mixtes, op. 68, 1882, Paris, Durand, 1883.
*Deux chœurs* : 1. *Les Marins de Kermor*, 4 voix d'hommes sans accompagnement — 2. *Les Titans*, 4 voix d'hommes sans accompagnement, op. 71, 1884, Paris, Durand, 1884.
*Les Guerriers*, 4 voix d'hommes sans accompagnement, op. 81, 1888, Paris, Durand, 1888.
*Madrigal*, ténor, solo et chœur d'hommes, 1897, Paris, Durand, 1897.
*Chants d'automne*, quatre voix d'hommes sans accompagnement, op. 113, 1899, Paris, Durand, 1899.
*La Nuit*, soprano, solo et chœur de femmes, op. 114, 1900, Paris, Durand, 1900.
*Romance du soir*, 4 voix mixtes sans accompagnement, op. 118, 1902, Paris, Durand, 1902.
*Ode d'Horace*, 4 voix d'hommes sans accompagnement, 1905. Paris, Durand, 1905.
*Le Matin*, 4 voix d'hommes, op. 129, 1908, Paris, Durand, 1909.
*La Gloire*, 4 voix d'hommes, op. 131, 1909, Paris, Durand, 1909.
*A deux*, petit canon à 2 voix pour enfants (supplément à la Revue musicale, 15 septembre-1er octobre 1909.

CANTATES, ORATORIOS, SCÈNES LYRIQUES

*Ode à sainte Cécile*, 1852. Non publiée.
*Scène d'Horace*, 1860, op. 10, Paris, Durand, 1861.
*Les Noces de Promethée*, 1867, op. 19, Paris, Hamelle, 1867.
*Cantate* (centenaire de la naissance de Hoche, 25 juin 1868). Non publiée.
*Le Oelage*, 1875, op. 45, Paris, Durand, 1876.
*La Lyre et la Harpe*, 1870, op. 57, Paris, Durand, 1879.
*Nuit persane* (d'après l'op. 20), 1891, op. 26 *bis*, Paris, Durand, 1892.
*La Fiancée du Timbalier*, 1887, op. 82, Paris, Durand, 1888.
*Pallas Athène*, 1894, op. 98, Paris, Durand, 1894.
*Lever de soleil sur le Nil*, 1898, Paris, Durand, 1898.
*Le Feu céleste*, 1906, op. 115, Paris, Durand, 1900.
*Loïs*, 1900, op. 116, Paris, Durand, 1900.
*La Gloire de Corneille*, 1906, op. 126, Paris, Durand, 1906.

MUSIQUE RELIGIEUSE

*Messe solennelle*, à 4 voix, 1856, op. 4, Paris, Durand, 1857.
*Tantum ergo*, chœur, 1856, op. 5, Paris, Durand, 1868.
*Oratorio de Noël*, 1858, op. 12, Paris, Durand, 1863.
*O Salutaris* (*si* bémol), motet à 3 voix, 1858, Paris, Durand, 1866.
*Veni, Creator* (*ut*), motet à 4 voix, 1858, Paris, Durand, 1868.
*Ave Maria* (*si* bémol), vers 1859. Paris, Durand, 1866.
*Ave Maria* (*mi* majeur), vers 1859. Paris, Durand, 1866.
*Ave Maria* (*la* majeur), pour 2 voix, 1860. Paris, Durand, 1865.
*Ave Verum* (*mi* bémol), 4 voix mixtes, vers 1860. Paris, Durand, 1865.
*Heureux qui du cœur de Marie*, vers 1860. Paris, Durand, 1865.
*O Saint Autel*, 3 voix égales et soli, vers 1860. Paris, Durand, 1865.
*O Salutaris* (*la* majeur), vers 1860. Paris, Durand, 1865.
*Pour vous bénir, Seigneur*, 3 voix égales et soli, vers 1860. Paris, Durand, 1866.
*Reine des cieux*, vers 1860. Paris, Durand, 1866.
*Sub tuum*, à 2 voix égales, vers 1860. Paris, Durand, 1865.
*Tantum ergo*, à 3 voix égales, vers 1860. Paris, Durand, 1866.
*Ave Verum* (*si* min.), à 2 voix égales, vers 1863. Paris, Durand, 1865.
*Ave Verum* (*ré* maj.) à 4 voix égales avec accompagnement d'orgue et cor chromatique obligé, s. d. Paris, Durand.
*Ave Maria* (*la* majeur), 1865. Paris, Durand, 1865.
*Inviolata*, 1865. Paris, Durand, 1867.
*Psaume XVIII*, 1865. Paris, Durand, 1875.
*O Salutaris* (*la* bémol), 3 voix mixtes, 1869. Paris, Durand, 1869.
*O Salutaris* (*mi* bémol), 1875. Paris, Hamelle, 1875.
*Messe de Requiem*, 1878, op. 54. Paris, Durand, 1878.
*O Salutaris* (*mi* maj.), 2 voix égales, 1884. Paris, Durand, 1884.
*O Salutaris* (*mi* bémol), 4 voix mixtes, 1884. Paris, Durand, 1884.
*Deus Abraham*, 1885. Paris, Durand, 1885.
*Pie Jesu*, 1885. Paris, Durand, 1885.
*Panis Angelicus*, ténor avec accompagnement de quintette à cordes ou orgue, 1898. Paris, Durand, 1898.
*Offertoire pour la Toussaint*, 4 voix mixtes, 1904. Paris, Durand, 1904.
*Psaume CL*, double chœur mixte, 1908, op. 127. New-York, Schirmer, 1908.

MUSIQUE DE SCÈNE

*Antigone*, 1893. Théâtre-Français, 21 novembre 1894. Paris, Durand, 1897.
*Andromaque*, 1902. Théâtre Sarah-Bernhardt, 7 février 1903. Paris, Durand, 1902.
*L'Assassinat du duc de Guise*, 1908. Vision d'art de la Salle Charras. Op. 128, 1908.
*La Fête du tonneur d'ivoire*, 1909. — Non publié.
*La Foi*, 1910, op. 130. Paris, Durand, 1910.

BALLET

*Javotte*, 1896. Grand Théâtre de Lyon, 3 décembre 1896. Opéra-Comique, 23 octobre 1899. Opéra, 5 février 1909. Paris, Durand, 1896.

OPÉRETTE, OPÉRAS-COMIQUES

*Gabriella di Vergy*, pochade mi-carême-carnavalesque, 1855. La Trompette. Non publiée.
*La Princesse jaune*, 1872. Opéra-Comique, 12 juin 1872, op. 30. Paris, Durand, 1872.
*Phryné*, 1892-1893. Opéra-Comique, 24 mai 1893. Paris, Durand, 1893.

MUSIQUE DRAMATIQUE

*Samson et Dalila*, 1868-1877. Théâtre de Weimar, 2 décembre 1877; Théâtre des Arts de Rouen, 3 mars 1890; Opéra, 23 novembre 1892. Op. 47, 1877. Paris, Durand.
*Le Timbre d'argent*, 1875-1877. Théâtre Lyrique, 23 février 1877. Paris, Choudens, 1877.
*Etienne Marcel*, 1877-1878. Grand Théâtre de Lyon, 5 février 1879. Paris, Opéra Populaire, 21 octobre 1881. Paris, Durand, 1878.
*Henry VIII*, 1882. Opéra, 5 mars 1883. Paris, Durand, 1882.
*Proserpine*, 1886-1887. Opéra-Comique, 16 mars 1887. Paris, Durand, 1887.
*Ascanio*, 1888. Opéra, 21 mars 1890. Paris, Durand, 1890.
*Frédégonde*, laissé inachevé par GUIRAUD, terminé 1895. Opéra, 18 décembre 1895. Paris, Société d'édition, 1895.
*Déjanire*, 1898. Arènes de Béziers, 28 août 1898; Odéon, 11 novembre 1898. Paris, Durand, 1898.
*Les Barbares*, 1901. Opéra, 23 octobre 1901. Paris, Durand, 1901.
*Parysatis*, 1902. Arènes de Béziers, 17 août 1902. Paris, Durand, 1902.
*Hélène*, 1903. Monte-Carlo, 18 février 1904. Opéra-Comique, 18 janvier 1905. Paris, Durand, 1904.

*L'Ancêtre*, 1905. Monte-Carlo, 21 février 1906. Opéra-Comique, 23 janvier 1911. Paris, Durand, 1906.
*Déjanire*, 1910. Monte-Carlo, 11 mars 1910. Opéra, 22 novembre 1911. Paris, Durand, 1911.

TRANSCRIPTIONS, ARRANGEMENTS

J.-S.-Bach. *Six Transcriptions*, 1er recueil. Paris, Durand, 1862.
— *Six Transcriptions*, 2e recueil. Paris, Durand, 1873.
— *Prélude de la 6e sonate de violon*. Paris, Durand, 1884.
— *Sarabande des Suites anglaises* (pour violon). Paris, Durand, 1889.
Berlioz. *La Damnation de Faust. Hymne de la Fête de Pâques*. Paris, Costallat, 1855.
— *Lélio*. Paris, Costallat, 1855.
G. Bizet. — *Les Pêcheurs de perles*, scherzo. Paris, Choudens, 1886.
F. Chopin. — Op. 35. *Sonate en si bémol mineur* arrangée pour deux pianos. Paris, Durand, 1908.
H. Duparc. — *Léonore* (2 pianos). Paris, Ronart-Lerolle, 1875.
Jacques Durand. — *Chanson des Mancroix* (piano). Paris, Durand, 1884.
A. Duvernoy. — *Bellé*, nocturne (piano). Paris, Enoch, 1897.
Gluck. — *Alceste. Caprice sur les airs de ballets*. Paris, Durand, 1868.
— *Orphée, Menuet*. Paris, Durand, 1874.
Ch. Gounod. — *Faust, Kermesse*. Paris, Choudens, 1862.
— *Gallia*. London, Novello, 1871.
— *Faust, Valse*. Paris, Choudens, 1862.
— *Kermesse et Valse*. Paris, Choudens, 1887.
— *Suite concertante* (2 pianos). Paris, Leduc, 1888.
J. Haydn. — *36e symphonie*, andante. Paris, Durand, 1869.
Fr. Liszt. — *Beethoven. Cantate*. Leipzig, C.-F. Kahnt, 1870.
— *Orphée* (piano, violon, violoncelle). Leipzig, Breitkopf et Hartel, 1885.
— *La Prédication des oiseaux* (orgue). Budapest, Rossovolgy.
Lwolff. — *Fantaisie sur l'Hymne national russe*. Paris, A. Leduc.
J. Massenet. — *La Mort de Thaïs*. Paris, Heugel, 1895.
Mendelssohn. — *Le Songe d'une nuit d'été*, scherzo. Paris, Durand, 1858.
Luis Milan de Valence. — *Deux Fantaisies pour le luth*. Paris, Durand, 1898.
W.-A. Mozart. — *Andante d'un Concerto de piano* (violon avec orchestre ou piano). Paris, Durand, s. d.
E. Paladilhe. — *La Mandolinata*. Paris, Heugel, 1869.
— *La Isleña*. Paris, Heugel, 1871.
H. Reber. — *Quatre Symphonies* (piano à 4 mains). Paris, Costallat, 1859.
R. Schumann. — *Op. 85, n° 12, Chant du soir* (orchestre ou piano). Paris, Durand, 1878.
R. Wagner. — *Lohengrin. Marche religieuse* (piano, violon et orgue). Paris, Durand, 1869.

ÉDITIONS-RESTAURATIONS

Charpentier. — *Le Malade imaginaire*. Paris, Durand, 1894.
Gluck. — *Armide, Orphée, Écho et Narcisse*. Paris, Durand.
J.-Ph. Rameau. — *Œuvres complètes*.

LITTÉRATURE

*Notice sur Henri Reber*. Paris, Didot, 1884.
*Lettre à E. Hippeau*. Renaissance musicale, mars 1881.
*Matérialisme et Musique*. Étude d'esthétique, 1882.
*Harmonie et Mélodie*. Paris, C.-Lévy, 1885.
*Notes sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine*. Paris, Baschet, 1886.
*Victor Massé*, La France, 6 septembre 1887.
*Rimes familières*. Paris, C.-Lévy, 1890.
*Bibliographie musicale*. Nouvelle Revue, 1er nov. 1891.
*Sur Niedermeyer. Vie d'un compositeur moderne*. Fontainebleau, imprimerie de Bourges, 1892.
*La Crampe des écrivains*, comédie en 1 acte. Théâtre d'Alger, 17 mars 1892. Paris, Calmann-Lévy, 1892.
*Charles Gounod et le Don Juan de Mozart*. Paris, Ollendorff, 1893.
*Problèmes et Mystères*. Paris, Flammarion, 1894.
*Préface à « Hypnotisme. Religion »* par le docteur Félix Regnault.
*Portraits et Souvenirs*. Paris, Soc. d'éd. artistiques, 1899.
*Réponse à l'enquête sur « la critique dramatique française »*. Revue d'Art dramatique, 20 février 1899.
*Nouvelle Canariote*. Nouvelle Revue, 1er novembre 1899.
*Musique*. Nouvelle Revue, 15 décembre 1899.
*Noël de L. et A Mirallès*. Nouvelle Revue, 15 février 1900.
*Divagations musicales*. Nouvelle Revue, 15 août 1900.
*Une Réponse*. Nouvelle Revue, 1er janvier 1901.
*Lettre à M. Gastelhon de Beauchostes*. Revue musicale, juillet 1901.
*Lettre à M. Levin*. Revue musicale, 9 septembre 1901.
*A propos de Samson et Dalila*. Revue musicale, 8 novembre 1901.
*Essai sur les lyres et cithares antiques*. Ac. des B.-A. Didot, 1902.
*Le Roi Apépi*, comédie. Théâtre de Béziers, 13 août 1903. Paris, C.-Lévy, 1903.
*Les Faux Chefs-d'Œuvre de la Musique*. Musica, juillet 1903.
*A propos du violon d'Ingres*. Musica, décembre 1903.
*Hélène*. Paris, Durand, 1904.
*L'Art du Théâtre, préface à « Les Annales du théâtre et de la musique »* (30e année), par Ed. Stoullig. Paris, 1904.
*La Réforme de la musique religieuse*. Monde musical, 15 février 1904; Figaro, 7 mai 1904.
*Discours pour l'inauguration du monument de Ch. Gounod*. Monde musical, 29 février 1904.
*Réponse à « Confidences d'hommes arrivés »*. La Revue, 15 mars 1904.
*Le Sifflet au concert*. Vannes, 1904 (lettre de Saint-Saëns dans la plaidoirie de J. Bouzon, 3 juin 1904).
*Énitre en vers* à G. Docquois. — Figaro, 1er décembre 1904.
*Préface à « Histoire de la musique »* par Paul Viardot. Paris, Ollendorff, 1905.
*Réponse à l'enquête « A propos de la millième de Carmen »*. L'Art du Théâtre, n° 49, 1905.
*Hélène. La Genèse de l'œuvre*. Figaro, 13 janvier 1905.
*Conférence sur les Phénomènes du Mirage*. Société astronomique de France, 1905.
*Lettre « M. Sonzogno sur la Renaissance latine*. L'Occident, juin 1905.
*Préface à Pièces de clavecin de J.-P. Rameau*. Paris, Durand, 1905.
*La Parenté des plantes et des animaux*. Nouvelle Revue, 1er janvier 1906.
*Il faut une salle de concerts à Paris*. Musica, mars 1906.
*Charles Gounod. Souvenirs*. Musica, juillet 1906.
*Préface à « Les Grands Maîtres de la Musique »*. Paris, P. Lafitte, 1907.
*Préface à « Le Plaisir des nuits et des jours »* par G. Docquois. Paris, Fasquelle, 1907.
*Un Contemporain de Lully : Charpentier*. Le Temps, 11 avril 1907.
*Les Concertos de Beethoven à la Bibliothèque royale de Berlin*. Ménestrel, 27 avril 1907.
*La Clarté*. Ménestrel, 5 octobre 1907.
*Lettre à propos de la Clarté*. Comœdia, 11 octobre 1907.
*Interview au sujet de la disposition de l'orchestre à l'Opéra*. Comœdia, 11 octobre 1907.
*A propos d'Orphée*. Figaro, 4 décembre 1907.
*Réponse à l'enquête sur la « Question religieuse »* par Fred. Charpin. Paris, Mercure, 1908.
*Réponse à l'enquête « Ce que boivent les savants, les écrivains, les artistes »*. La Revue, 1er janvier 1908.
*L'Interprétation des œuvres de Gluck*, Comœdia, 18 janvier 1908.
*Souvenirs. La Marguerite de Faust*. Les Annales politiques et littéraires, 2 février 1908.
*Ode à Berlioz*. Musica, mars 1908.
*La Musique de Gluck*. Ménestrel, 23 mai 1908.
*Bathrophale*, bouffonnerie antique en vers. Théâtre de Béziers, 2 septembre 1908.
*Lettre sur Sarasate*. Revue musicale, 15 octobre 1908.
*L'Histoire et la Légende dans le Drame lyrique*. Revue de Paris, 15 août 1909.
*Lettre à M. Dujardin-Beaumetz* (l'opéra-comique et les œuvres représentées en province). Comœdia, 15 septembre 1909.
*Lettre « propos des gammes égyptiennes*. Revue Musicale, 15 novembre 1909.
*Réponse à l'enquête sur « l'Avenir du Drame lyrique »*. Le Feu, 1er décembre 1909.
*Lettre sur Déjanire*. Comœdia, 24 mars 1910.
*Variations sur Schumann*. Courrier musical, 15 avril 1910.
*Réponse à « Peut-on retoucher l'orchestration des Symphonies de Beethoven »*. Monde musical, 30 avril 1910.
*Quelques Mots sur l'œuvre de Chopin*. Courrier musical, 15 mai 1910.
*Ce que pense M. Saint-Saëns du Festival français de l'Exposition de Munich*. Musica, novembre 1910.
*Préface à « Gounod »* par J.-G. Prod'homme et A. Dandelot. Paris, Delagrave, 1911.
*Lyres et Cithares*. Bulletin de la Société française de Musicologie, avril 1919.

**Bibliographie.**

LIVRES

Léon Aubin. — *Le Drame lyrique*. Tours, 1908.
Émile Baumann. — *Camille Saint-Saëns et Déjanire*, Paris, Durand, 1900; *Les grandes formes de la musique*, id., Ollendorff, 1905.
Camille Bellaigue. — *M. Camille Saint-Saëns* Paris, Durand, 1889; *l'Année musicale 1889*, id., Delagrave, 1890; *l'Année musicale 1890*, id., 1891; *1893; 1894; Études musicales et nouvelles silhouettes de musiciens*, id., 1898.

HECTOR BERLIOZ. — *Lettres intimes*, p. 304, Paris, C.-Lévy, 1882.
BLONDEL. — *Le Cinquantenaire artistique de C. Saint-Saëns*, Paris.
ALFRED BRUNEAU. — *Musiques d'hier et de demain*, Paris, Fasquelle, 1900; *La Musique française*, id., 1901; *Musiques de Russie et Musiciens de France*, id., 1903.
*Catalogue général et thématique des œuvres de C. Saint-Saëns*. Paris, Durand, 1891; 1907.
FÉLIX CLÉMENT et P. LAROUSSE. — *Dictionnaire des opéras*, avec supplément par ARTHUR POUGIN, Paris, 1904.
ETIENNE DESTRANGES. — *Une Partition méconnue : Proserpine*, Paris, Fischbacher, 1895; *Samson et Dalila*, Paris, Durand; *Consonance et Dissonances*, Paris, Fischbacher, 1906.
H. EVMIEU et O. COMETTANT. — *La Musique de chambre à la salle Pleyel*, 1893-1896, Paris, 1896.
FÉTIS. — *Biographie universelle des musiciens*.
POUGIN. — *Supplement à la Biographie universelle*.
CHARLES GOUNOD. — *Son opinion sur Henri VIII*, Paris, 1883; *Asœanio*, Paris, Durand, 1890; *Mémoires d'un artiste*, Paris, C.-Lévy, 1896.
FERNAND GREGH. — *La Fenêtre ouverte*. Paris, Fasquelle, 1901.
GEORGE GROVE. — *Dictionary of Music and Musicians*.
ARTHUR HERVEY. — *Masters of French Music*, London, 1894; *French Music in the Nineteenth Century*, id., 1903.
ED. HIPPEAU. — *Henri VIII et l'opéra français*. Paris, 1883.
HUGUES IMBERT. — *Profils de musiciens*. Paris, Fischbacher, 1888.
VINCENT D'INDY. — *Cours de composition musicale*. Deuxième livre. Paris, Durand, 1909.
AD. JULLIEN. — *Musiciens d'aujourd'hui*, 1re série, Paris, 1892; 2e série, id., 1894; *Musique*, Paris, Fischbacher, 1896; *Musiciens d'hier et d'aujourd'hui*, id., 1910.
CHARLES KIT et PAUL LOCARD. — *Musique savante : Sur la musique de M. Saint-Saëns*, Lille, 1889.
ALBERT LAVIGNAC. — *La Musique et les Musiciens*. Paris, Delagrave, 1896.
LINDELAUD. — *Le Jubilé de Saint-Saëns*.
PAUL LOCARD. — *Les Maîtres contemporains de l'orgue*. Paris, 1900.
CH. MALHERBE. — *Notice sur Asœanio*. Paris, Fischbacher, 1890; *Programme des Concerts d'orchestre organisés sous le patronage de A. Durand et fils*. Paris, 1910.
JULES MARTIN. — *Nos auteurs et compositeurs dramatiques*. Paris, Flammarion, 1897.
HERMANN MENDEL. — *Musikalisches Conversations Lexikon*. Berlin, 1878.
OTTO NEITZEL. — *Camille Saint-Saëns*. Berlin, 1899.
EDOUARD NOEL et EDMOND STOULLIG. — *Les Annales du théâtre et de la musique*. Charpentier et Berger-Levrault.
ERNEST REYER. — *Quarante ans de musique*. Paris, C.-Lévy.
HUGO RIEMANN. — *Dictionnaire de musique*, trad. de GEORGES HUMBERT. Paris, Perrin, 1899.
GUSTAVE ROBERT. — *La Musique à Paris, 1895-1896*, Paris, Fischbacher, 1896.
ROMAIN ROLLAND. — *Paris als Musikstadt*. Berlin, 1904; *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1908.
LOUIS DE ROMAIN. — *Essais de critique musicale*. Paris, Lemerre, 1890.
GUY ROPARTZ. — *Notations artistiques*. Paris, Lemerre, 1891.
OCTAVE SÉRÉ. — *Musiciens français d'aujourd'hui*. Paris, Mercure de France, 1911.
GEORGES SERVIÈRES. — *La Musique française moderne*. Paris, Havard, 1897.
EDMOND STOULLIG. — *Les Annales du théâtre et de la musique*. Paris, Ollendorff, publication annuelle depuis 1897.
JULIEN TIERSOT. — Notice dans la *Grande Encyclopédie*.
JEAN D'UDINE. — *Paraphrases musicales sur les grands concerts du dimanche, 1900-1908*. Paris, 1904.
VAPEREAU. — *Dictionnaire universel des Contemporains*. Paris, Hachette, 1892.
WILLY (HENRY GAUTHIER-VILLARS). — *Lettres de l'ouvreuse. Voyage autour de la musique*, Paris, Vanier, 1890; *Bains de Sons*, Paris, Simonis-Empis, 1893; *la Mouche des Croches*, Paris, Fischbacher, 1894; *Entre deux airs*, Paris, Flammarion, 1895; *Notes sans portée*, id., 1896; *Accords perdus*, Paris, Simonis-Empis, 1898; *la Colle aux Quintes*, id., 1899; *Garçon, l'Audition*, id., 1901; *la Ronde des blanches*, Paris, libr. Molière, 1901.
WILLY et COLETTE WILLY. — *Claudine s'en va*. Paris, Ollendorff, 1912.

PÉRIODIQUES

ADOLPHE ADERER. — *Déjanire*, Le Théâtre, sept. 1898.
*Album illustré officiel des Fêtes de Béziers* (1898). — *Déjanire 2e année* (1899). — *Parysatis 1re année* (1902). — *Déjanire 3e année et Parysatis 2e année* (1903).
ANONYME. — *C. Saint-Saëns et le mouvement musical contemporain*. Le Guide musical, 9 janvier 1898.
ANONYME. — *C. Saint-Saëns et l'opinion musicale à l'étranger*. Revue musicale, octobre et novembre 1901.
*L'Art du Théâtre*, 11e n°, sur *Les Barbares*, 1901.
L. AGÉ DE LASSUS. — *L'Ancêtre : genèse de l'œuvre*. Revue musicale, 15 février 1906.
MAURICE BARRÈS. — *Musique*. Revue Illustrée, 15 décembre 1885.
CAMILLE BELLAIGUE. — *Frédégonde* (Revue des Deux Mondes, 15 janvier 1896); *Les Barbares* (id., 15 novembre 1901); *Hélène* (id., 1er février 1905); *La Princesse Jaune* (id., 1er décembre 1906).
H. BLAZE DE BURY. — *Henry VIII. La Symphonie et le Théâtre*. Revue des Deux Mondes, 1er avril 1883.
P. DE BRÉVILLE. — *Proserpine* (Mercure de France, janv. 1900); *Portraits et Souvenirs* (id., août 1900).
ROBERT BRUSSEL. — *Les Barbares* (l'Art dramatique et musical, octobre 1901); *Le Soixantième anniversaire musical de M. Saint-Saëns* (Courrier Musical, 1er juin 1906).
GASTON CARRAUD. — *Mendelssohn et M. Saint-Saëns amateurs* (Courrier Musical, 15 février 1907); *M. Saint-Saëns et sa 3e symphonie* (La Liberté, 22 octobre 1907).
R. DE CASTERA. — *Les Variations de M. Saint-Saëns*. L'Occident, mars 1903.
J. COMBARIEU. — *Saint-Saëns; l'homme et le musicien* (Revue musicale, 1er novembre 1903).
J.-L. CROZE. — *M. Saint-Saëns, Fantaisies et pages intimes* (La Revue illustrée, 15 mars 1890); *Jacotte à l'Opéra-Comique* (le Théâtre, n° 23, février 1900).
VICTOR DEBAY. — *Saint-Saëns*. Courrier musical, janv. 1899, 1er juin 1903.
CLAUDE DEBUSSY. — *De quelques superstitions et d'un opéra* (*les Barbares*) (Revue Blanche, 15 novembre 1901); *Parysatis au Concerts Colonne* (Gil Blas, 16 mars 1903); *Henry VIII* (id., 19 mai 1903).
ET. DESTRANGES. — *Etude sur Henry VIII*. Courrier musical, mars 1899.
JANE DIEULAFOY. — *D'Athènes à Béziers* (*Parysatis*). L'Art du Théâtre, n° 22, 1902).
PAUL DUKAS. — *Phryné* (Revue hebdomadaire, tome XLII, novembre 1895); *Concert-Festival donné par M. Saint-Saëns* (Chronique des arts, 13 juin 1896); *Les Barbares* (Revue hebdomadaire, tome XII, novembre 1901).
J. ECORCHEVILLE. — *M. Saint-Saëns et le Wagnérisme*. Revue de Paris, 1er août 1899.
LOUIS DE FOURCAUD. — *La Carrière d'un Maître*. Le Gaulois, 8 juin 1896.
LOUIS GALLET. — *Saint-Saëns et Brunhilda* (*Frédégonde*) (le Ménestrel, 24 février et 17 mars 1895); *Camille Saint-Saëns* (Revue de l'art ancien et moderne, 1898).
HENRY GAUTHIER-VILLARS. — *La Clarte* (Comœdia, 8 octobre 1907); *M. Saint-Saëns et la Clarte* (id., 12 octobre 1907).
ADOLPHE JULLIEN. — *Le Wagner français et l'autre* (l'Indépendance musicale et dramatique, 15 avril 1887); *Jacotte à l'Opéra-Comique* (le Théâtre, n° 23, novembre 1890); *Proserpine à l'Opéra-Comique* (le Théâtre, n° 26, janvier 1900); *Les Barbares à l'Opéra* (le Théâtre, n° 70, novembre 1901); *Henry VIII à l'Opéra* (le Théâtre, n° 114, septembre 1903).
PIERRE LALO. — *M. Saint-Saëns et le quatuor à cordes* (le Temps, 18 janvier 1900); *Les Barbares* (le Temps, 30 octobre 1901); — *Les Symphonies de Saint-Saëns et d'E. Chausson* (le Temps, 18 mars 1902); *Parysatis à Béziers* (le Temps, 27 août 1902. *Mérovingique* (le Temps, 10 février 1903); *Une Opinion de M. Saint-Saëns* (le Temps, 24 février 1903); *A propos de la reprise de Henry VIII* (le Temps, 2 juin 1903; *Hélène* (le Temps, 1er mars 1904 et 24 janvier 1905); *La Réforme de la Musique sacrée : Les idées et les contradictions de M. Saint-Saëns* (le Temps, 12 et 19 juillet 1904; *A propos d'un anniversaire de M. Saint-Saëns* (le Temps, 29 mai 1906); *La Journée de M. Saint-Saëns : M. Saint-Saëns compositeur, pianiste, et chef d'orchestre* (le Temps, 29 octobre 1907); *La Gloire de Corneille* (le Temps, 12 juin 1906); *L'Histoire, la Légende et le Drame lyrique* (le Temps, 22 juin 1909); *L'Histoire dans Henry VIII et dans Boris Godounof* (le Temps, 28 septembre 1909).
LOUIS LALOY. — *C. Saint-Saëns et les Italiens*. Mercure musical, 1er juillet 1905.
RENÉ LARA. — *Le Cinquantenaire du premier concert de M. Saint-Saëns*. Le Figaro, 2 juin 1896.
PIERRE LAROCHE. — *Les Barbares. Autour de la pièce*. Le Théâtre, n° 71, décembre 1901.
A. DE LAUNOY. — *Parysatis à Béziers* (l'Art du Théâtre, 22e numéro, 1902); *Déjanire à Béziers* (l'Art du Théâtre, 34e numéro, 1903).
CHARLES MALHERBE. — *Saint-Saëns jugé par un Anglais* (Revue Internationale de musique, 10e mai 1898); *C. Saint-Saëns* (S.I.M., août-septembre 1910).
A. MANGEOT. — *La Partition de Parysatis*. L'Art du Théâtre, 22e numéro, 1902.

JEAN MARNOLD. — *L'Œuvre de M. Saint-Saëns*. Mercure de France, 16 novembre 1907.
PAUL MIMANDE. — *Une Fugue de compositeur*. Revue Bleue, 13 mars 1897.
*Le Monde Musical*, numéro spécial consacré à Saint-Saëns, 31 octobre 1901.
*Musica*, numéro 57, entièrement consacré à M. Saint-Saëns (juin 1907).
HENRI QUITTARD. — *L'Orientalisme musical. Saint-Saëns orientaliste*. Revue Musicale, 1er mars 1906.
R. DE RÉCY. — *Camille Saint-Saëns*. Revue Bleue, 2 et 16 février 1889.
PAULINE SAVARI. — *Le Musée Saint-Saëns à Dieppe*. Guide musical, 9 novembre 1890.
LOUIS SCHNEIDER. — *La Princesse Jaune*. Le Théâtre, n° 191, décembre 1906.
CH. TENROC. — *M. C. Saint-Saëns nous parle de Déjanire*. Comœdia, 29 mars 1910. Cf. Revue musicale, 1-15 septembre 1910.
RENÉ THOREL. — *Henry VIII à l'Opéra* (Musica, juin 1903); *Parsyatis et Déjanire aux Arènes de Béziers* (Musica, août 1903); *Le Musée Saint-Saëns à Dieppe* (Musica, mars 1906); *Les Deux Saint-Saëns à Dieppe* (Comœdia, 28 octobre 1907).
JULIEN TIERSOT. — *La Symphonie en France*. Bulletin mensuel de la Société Internationale de Musique, juillet 1908).
JEAN D'UDINE. — *Saint-Saëns*, Courrier Musical, 15 juin 1908.

## *Spontini.*

Louis-Gaspard-Pacilique SPONTINI, comte de Sant'-Andrea, naquit le 14 novembre 1674 à Majolatti, dans les Etats romains (marche d'Ancône). Il était le deuxième fils de cultivateurs qui eurent cinq enfants; trois de ses frères furent prêtres, et l'aîné occupa pendant vingt-sept ans le poste de curé à Majolatti. Tout jeune, il fut, lui aussi, destiné au sacerdoce, et comme il était de santé délicate, ses parents le confièrent à un de ses oncles. Joseph Spontini, curé de la succursale de Jesi. C'est sous sa direction que, dès l'âge de huit ans, il commença ses études littéraires peur entrer plus tard au séminaire.

Un hasard lui révéla sa véritable vocation. Tandis qu'il se trouvait chez son oncle, un facteur d'orgues, CAUDELI, fut appelé à Jesi pour y construire des orgues. Logé chez le curé, il y avait fait transporter un clavecin, dont il jouait à ses moments de loisir. La musique produisit sur le jeune SPONTINI une impression profonde, et lui-même essayait parfois d'imiter sur le clavecin ce qu'il avait attentivement écouté. CAUDELI, frappé des dispositions de l'enfant, en parla au curé; mais celui-ci menaça son neveu de le punir s'il abandonnait la profession que ses parents lui avaient choisie. Pour éviter le châtiment, Gaspard s'enfuit à Monte-San-Vito, un château du district d'Ancône où habitait un frère de sa mère. Celui-ci le recueillit et le mit sous la direction de QUINTILIANI, le maître de chapelle de l'endroit.

Après avoir passé là un an, Gaspard retourna chez son oncle Joseph. Impuissant à lutter contre une pareille vocation, renonçant à faire de son neveu un prêtre, l'oncle Joseph le confia au chanteur CIAFFOLATTI et à l'organiste MENGHINI. Puis il le fit entrer dans l'école de BARTOLI, maître de la chapelle de Jesi, et plus tard dans celle de BONANNI de la chapelle de Masaccio. En 1791, Gaspard était admis au Conservatoire de la Pieta dei Turchini à Naples : SALA et TRITTA y furent ses maîtres de contrepoint; ses progrès furent si rapides que bientôt il était attaché au Conservatoire avec le titre de maestrino. C'est l'époque où SPONTINI compose ses premières *Cantates* et ses premiers morceaux de musique religieuse, qu'il fait exécuter dans les couvents de Naples et des environs.

En 1796, Sismondi, un des directeurs du théâtre Argentina à Rome, ayant entendu la musique de SPONTINI, l'engage à quitter en secret le Conservatoire de la Pieta, à l'accompagner à Rome et à écrire une partition pour son théâtre. La proposition pouvait séduire un jeune homme de vingt-deux ans. SPONTINI l'accepta et écrivit en peu de temps *I Puntigli delle donne*, qui remporta un brillant succès à Rome. PICCINNI s'intéressa au jeune musicien; grâce à la protection du maestro, SPONTINI obtint, malgré sa fugue, de reprendre son poste de maestrino à Naples. Mais dès lors, il compose surtout pour le théâtre; les œuvres se succèdent avec une rapidité extraordinaire, favorablement accueillies sur les principales scènes italiennes. En 1797 c'est *l'Eroismo ridicolo* à Rome; en 1798, à Rome, *Il Finto Pittore;* à Florence, *Il Teseo riconosciuto, l'Isola disabitata* et *Chi piè guarda menvede;* en 1799, à Naples, *l'Amore segreto, la Fuga in maschera* et *la Finta Filosofa*.

Cependant, les troupes françaises avaient envahi le royaume de Naples. Répondant à l'appel de la cour, qui n'avait pu décider CIMAROSA, malade alors, à quitter l'Italie, SPONTINI se rend à Palerme, où il compose *I Quadri Parlanti, Sofronia e Olindo, Gli Elisi delusi* en 1800. Pour augmenter ses ressources, il donne des leçons de chant, mais, vers la fin de 1800, une maladie l'oblige à quitter la Sicile.

En 1801, il est à Rome, où il écrit *Gli Amanti in cimento ossia il Geloso audace*. Bientôt appelé à Venise, il y compose pour la cantatrice MORICHELLI, *la Principessa d'Amalfi*, qui devient ensuite *Adelina Senese* et *le Metamorfosi di Pasquali*. — De Venise, il ramène son père à Jesi, puis retourne à Naples, d'où il s'embarque pour Marseille. La période italienne de sa vie était terminée.

Jusqu'en 1820, SPONTINI va vivre en France. Pendant son séjour à Marseille, il fréquente des négociants et des banquiers, qui lui donnent des lettres de recommandation pour Barillon, Michel, Recamier et autres financiers français, au moment de son départ pour Paris en 1803. Aussi ses débuts y sont-ils relativement faciles; dans le monde des affaires, il trouve non seulement des appuis qui lui seront précieux, mais aussi de nombreuses leçons. Soucieux de se poser en musicien de théâtre, il fait représenter au Théâtre Italien *la Finta Filosofa*, qui y est favorablement accueillie.

Au témoignage des anciens biographes, le premier opéra-comique français de SPONTINI aurait été *Julie*, un acte représenté sans aucun succès en mars 1804. SPONTINI aurait repris son œuvre, en aurait corrigé la musique et l'aurait fait reparaître le 12 mars 1805 sous un nouveau titre, *Julie ou le Pot de fleurs*.

Cette assertion est erronée; les biographes ont confondu deux œuvres différentes et ont attribué à SPONTINI un opéra-comique, représenté en mars 1804, dont la musique était d'un autre compositeur. La chronologie des œuvres françaises de SPONTINI doit donc être rétablie ainsi : 12 mai 1804, *la Petite Maison*, sur un livret de Dieulafoy et Gersaint; 27 novembre 1804, *Milton;* 12 mars 1805, *Julie ou le Pot de fleurs*. Certains ont parlé aussi d'une cabale menée à cette époque par les professeurs et les élèves du Conservatoire contre les compositeurs italiens et la musique italienne, cabale qui aurait amené l'échec de certaines œuvres de SPONTINI; on affirme même que *la Petite Maison* n'aurait pas pu être jouée jusqu'à la fin, que la première représentation aurait été troublée par des scènes tumultueuses. Rien n'est moins certain que l'existence de cette cabale, et, en tous cas, il est actuellement démontré que SPONTINI

n'a jamais donné d'oratorio aux concerts spirituels de l'Opéra italien.

Cependant, en présence d'une certaine hostilité qui se manifestait plus ou moins ouvertement contre ce qui était italien et que traduisait l'*Irato* de Méhul, Spontini avait jugé prudent de s'assurer une protection puissante. Abandonnant ses leçons de chant, il était parvenu, grâce à ses relations, à obtenir le poste de directeur de la musique de l'impératrice Joséphine. Dès lors, il ne néglige aucune occasion d'attirer sur lui l'attention de l'impératrice et de gagner ses faveurs; après la victoire d'Austerlitz, il demande à Balocchi le texte d'une cantate qui est exécutée au théâtre Louvois le 8 février 1806, *Ececelsa gara*.

Cependant, la protection de Joséphine semble, au moment de l'affaire de *la Vestale*, avoir été impuissante contre la mauvaise volonté de l'empereur. Depuis quelques années déjà, Spontini travaillait sur un livret de Jouy que Cherubini avait refusé. Mais lorsqu'il voulut faire représenter sa nouvelle œuvre, *la Vestale*, il se heurta à une violente opposition de la part de l'administration de l'Opéra. Au mépris des droits acquis, l'empereur exigea la priorité d'abord pour le *Triomphe de Trajan*, ensuite pour *la Mort d'Adam* de Lesueur. Mais lorsqu'on voulut donner au copiste l'œuvre de Lesueur, la partition n'était pas prête, et Spontini profita de ce retard pour reconquérir son tour. Cependant, pendant les répétitions, le compositeur se heurta encore à de nouvelles préventions. Les difficultés de sa partition, l'obscurité de certaines pages provoquèrent le mécontentement des chanteurs et des musiciens de l'orchestre, et l'auteur dut retoucher certaines parties pour éviter des critiques trop violentes.

Enfin le 15 décembre 1807, *la Vestale* était représentée à l'Opéra. Le succès fut énorme; l'enthousiasme du public fut tel que, pendant quelque temps, il détourna les esprits des préoccupations de la politique extérieure. Cependant la critique ne désarma pas; elle s'attacha à démontrer les imperfections matérielles de l'ouvrage, mais ne put modifier le jugement du public. Aussi, lorsque vint l'époque du rapport de l'Institut sur les ouvrages dignes d'obtenir les prix décennaux, malgré la présence dans le jury de nombreux adversaires de Spontini, il parut impossible de ne pas donner la préférence à *la Vestale* sur *les Bardes* de Lesueur qui dataient de 1804. Tel fut l'avis de Grétry, de Gossec et de Méhul, dont le rapport parut au *Moniteur de l'Empire*.

La situation de Spontini semble alors solidement établie. Depuis quelques années déjà, il est entré dans la puissante famille des Erard par son mariage avec la fille de Jean-Baptiste Erard, la nièce de Sébastien. Le 28 novembre 1809, *Fernand Cortez* triomphe à l'Opéra; en 1810, Spontini obtient la direction de l'Opéra italien, qui venait d'être placé au théâtre de l'Odéon et qui, réuni à la Comédie sous la direction de Duval, avait pris le nom de Théâtre de l'Impératrice. Les débuts sont très brillants : Spontini recrute une excellente troupe de chanteurs et de chanteuses; il a l'honneur de faire entendre pour la première fois à Paris le *Don Juan* tel que Mozart l'avait écrit; il s'attache à varier le répertoire, donne une série de concerts fort bien accueillis du public. Malheureusement, des dissentiments s'élèvent entre Spontini et Duval, le directeur de la Comédie; le musicien se plaint de voir toutes les recettes de l'Opéra employées à combler les déficits de la caisse de la Comédie qui périclite. La tension entre les deux directeurs devient si aiguë qu'une décision officielle intervient : en 1812, M. de Rémusat, surintendant des théâtres impériaux, enlève à Spontini la direction du Théâtre Italien. Malgré tous ses efforts, Spontini continuait à être mal vu du gouvernement impérial.

La Restauration veut réparer l'injustice dont il venait d'être victime, et, dès 1814, le ministre de la maison du roi lui accorde le privilége du Théâtre Italien. Mais Mme Catalani l'ayant sollicité et Paër lui ayant promis sa collaboration, Spontini, pour des raisons demeurées inconnues, se retire moyennant une indemnité payée par Mme Catalani.

Spontini restait sans emploi; il songe alors de nouveau au théâtre, et écrit pour l'Opéra *Pélage ou le Roi de la Paix*, qui réussit médiocrement, le 23 août 1814; *Les Dieux rivaux*, un opéra ballet représenté le 21 juin 1816 à l'occasion du mariage du duc de Berry, contient quelques parties dues à la plume de Spontini, mais dans la composition de cette œuvre sa part est fort mince à côté de celles de Beaton et de Kreutzer. En 1817, Persuis, qui venait de remplacer Choron à la tête de l'Opéra, fait appel à Spontini pour réparer les chutes d'un grand nombre d'œuvres pendant l'année précédente. Une reprise de *Fernand Cortez*, le 8 mai, est bien accueillie du public; Spontini travaille ensuite au rajeunissement de la partition des *Danaïdes* de Salieri; enfin, il entreprend deux œuvres nouvelles, *la Colère d'Achille* et *Olympie*. Ce dernier opéra, représenté le 15 décembre 1819, ne répond pas à l'attente du public, et semble marquer une certaine décadence du talent de Spontini.

Mais déjà depuis quelques années, sur les sollicitations du roi de Prusse, Spontini songeait à quitter la France. Et c'est dans sa vie une nouvelle période qui s'ouvre, la période allemande.

Dès 1814, pour remercier le roi de Prusse de sa bienveillance, il avait écrit plusieurs morceaux pour la musique de la garde prusienne. Enthousiasmé par une représentation de *Fernand Cortez*, Frédéric-Guillaume III résolut, en 1818, d'attacher le compositeur à son service. Les premières propositions furent faites par le général de Witzleben, premier adjudant du roi, et le contrat fut signé en août 1819; Spontini devait partir aussitôt après la représentation d'*Olympie* qu'il espérait donner fin octobre. Mais les lenteurs de l'administration ayant retardé jusqu'au 15 décembre l'apparition du nouvel opéra, la saison d'hiver se trouvant alors trop avancée pour entreprendre le voyage de Berlin, Spontini obtint de retarder son départ jusqu'au printemps suivant. Il occupa les mois qui lui restaient à modifier quelques parties d'*Olympie* et à établir le plan d'un *Louis IX*, demandé par le ministre de la maison du roi et qui ne fut jamais achevé.

Spontini arrivait à Berlin, investi d'un pouvoir dictatorial sur toute la musique. Il avait exigé, en effet, non pas le titre de maître de la chapelle royale qu'on lui offrait, mais celui de directeur général de la musique en tout ce qui tenait au service de la cour. Cette fonction lui donnait la charge de compositeur de la cour et lui conférait la direction générale de toute la musique, opéra, musique de chambre, musique militaire, musique religieuse. Son traitement, sans compter un certain nombre d'avantages secondaires, était fixé à 10 000 écus de Prusse, ce qui représentait environ 37 500 fr. Un pareil pou-

voir accordé à un étranger n'était pas sans inquiéter sérieusement les artistes allemands; aussi, avant même l'arrivée de Spontini, une opposition s'était marquée, soutenue de tout le crédit du comte de Brühl, intendant du Théâtre Royal et de la chapelle, seul maître avant l'arrivée de Spontini. Sous des noms d'emprunt, il avait rempli de ses doléances les colonnes de la presse saxonne; il se savait puissant, puisque c'est lui qui disposait des faveurs de la subvention. Cependant, tout ce qui dépendait immédiatement du roi se soumit sans murmurer, et, dans les débuts, Spontini ne se heurta pas à de sérieuses difficultés.

Pour l'anniversaire de la naissance du roi, Spontini écrit une *Marche* et un *Chant* qu'il dirigea lui-même le 3 août 1820, et qui lui valent les félicitations de Frédéric-Guillaume. *La Vestale* figurait déjà au répertoire du théâtre de Berlin. Spontini y avait fait exécuter *Fernand Cortez* le 28 juin 1820; il fait traduire en allemand par Hoffmann son opéra d'*Olympie;* il y apporte quelques modifications, refait sur un plan nouveau le quatrième acte et donne cet ouvrage, le 14 mai 1821, avec un luxe inaccoutumé de décors et de costumes. Pendant l'hiver de la même année, les fêtes de la cour à l'occasion de la visite du grand duc et de la grande duchesse Nicolas lui sont une occasion pour composer, d'après un poème de Thomas Moore, l'opéra-ballet de *Lalla Rookh*. Écrit en huit semaines, il est favorablement accueilli.

En 1822, il profite de son congé annuel pour retourner en Italie et, de là, à Paris, où Jouy l'engage à reprendre son opéra *Les Athéniennes,* dont il n'avait encore écrit que quelques airs. Mais, en dépit des changements faits par Philarète Chasles, jamais le livret ne le satisfit, et, après sa mort, on ne retrouva que quelques fragments destinés à cet opéra.

En janvier 1823, Spontini était de retour à Berlin. Dans le courant de 1823, le roi lui demanda un opéra pour le mariage du prince royal. La difficulté était de trouver un livret; aucun ouvrage allemand ne satisfaisant le musicien, on l'autorisa à faire venir un collaborateur de Paris. Théaulon, mandé en hâte, n'avait rien de prêt; on finit par découvrir un ancien livret d'opéra-féerie de Rochon de Chabannes, *Alcidor.* Mais les difficultés d'un remaniement furent si grandes que bientôt il fut évident qu'on ne serait pas prêt pour la date fixée (5 octobre); il fallut donc se contenter d'une cantate suivie d'un ballet. Après le départ de Théaulon, Spontini refit lui-même le scénario, et *Alcidor* fut joué sans grand succès le 22 mai 1825, pour le mariage de la princesse Marie-Louise, troisième fille du roi. Interrompue après huit représentations par le départ d'une des interprètes, Mme Milder, l'œuvre fut reprise sans plus de succès en 1829, en 1833 et en 1836.

Un *Hymne de fête,* demandé par le roi de Prusse à l'occasion du couronnement de l'empereur de Russie, fut exécuté le 18 janvier et le 9 mai 1827. La même année, le jour de la fête du roi, Spontini donnait le premier acte d'un opéra, *Agnès de Hohenstaufen,* qui ne fut achevé que deux ans plus tard. En effet, à cette époque, Spontini était détourné de la composition par les soucis d'une polémique violente.

L'opposition qui s'était manifestée avant même l'arrivée de Spontini à Berlin, n'avait jamais complètement désarmé. Une querelle du directeur de la musique avec un journaliste, Rellstab, la réveilla, plus violente que par le passé. Rédacteur à la *Gazette de Voss,* Rellstab publie contre Spontini de violents articles, et fait paraître une brochure sur l'administration théâtrale de Spontini; il y accusait son adversaire d'écarter systématiquement de la scène les ouvrages des compositeurs qui auraient pu lui porter ombrage; Rellstab prétendait que, lorsqu'il était obligé d'en faire jouer quelqu'un, il négligeait de parti pris la mise en scène. Supprimée par la censure, cette brochure fut suivie, dans le quatrième volume de *Cæcilia,* des *Extraits des papiers d'un jeune artiste,* et dans le sixième volume, de *Julius,* une nouvelle dans laquelle il n'était pas difficile de reconnaître Spontini. Enfin, dans un article de la *Gazette de Voss* sur *Agnès de Hohenstaufen,* Rellstab prétend que la comparaison de cet opéra avec les premières œuvres de Spontini démontre que jamais Spontini n'a écrit lui-même *la Vestale,* ni *Fernand Cortez.* L'affaire fut portée devant les tribunaux; Rellstab fut condamné à quelques mois de prison; mais la publicité du procès, la condamnation même augmentèrent l'importance des attaques du journaliste.

Bientôt, il devint évident que derrière Rellstab se cachait tout un groupe d'adversaires de Spontini. Se sentant soutenu, Rellstab profite de la publicité que lui avait donnée le procès pour redoubler ses attaques; une brochure paraît à Leipzig : *Sur mes rapports comme critique avec M. Spontini, en sa qualité de compositeur et de directeur général de la musique de Berlin.* Commencée en 1826, la querelle agitait encore le public en 1830, date où paraissait une défense de Spontini, vraisemblablement attribuée à Dorn; en 1833, Charles-Frédéric Müller résumait toute la question dans une brochure intitulée *Spontini et Rellstab.*

Tous les torts n'étaient pas du côté de Spontini, qui s'était activement employé à améliorer le sort des artistes de Berlin; il avait institué une caisse de secours pour les musiciens du Théâtre Royal, fournissant les premiers fonds pour son établissement et consacrant tous les ans à cette œuvre le produit du concert qu'il pouvait, comme maître de chapelle, donner à son profit. Il avait donné aux chanteurs et aux chanteuses de précieux conseils sur l'art de respirer et de poser la voix.

Le premier engagement contracté avec le roi pour dix ans expirait le 30 mai 1830. Il fut renouvelé pour une nouvelle période de dix ans.

En 1838, Spontini part pour Paris pour se présenter à l'Académie des beaux-arts, la mort de Paer ayant rendu vacant un des fauteuils; sous la promesse de revenir à Paris à l'expiration de son contrat, il est élu sans difficulté. Au cours d'un voyage en Italie, il fait don à la ville de Jesi de 30 000 francs pour le rétablissement du mont-de-piété; au milieu de novembre, le cardinal Ostini, évêque de Jesi, le présente au pape, avec lequel il s'entretient d'un projet de restauration de la musique religieuse. Il s'occupe même de publier une grande collection de musique sacrée; mais comme il ne trouve personne capable de diriger une pareille entreprise, il abandonne le projet qu'il avait formé. Après avoir visité Naples, il retourne en Prusse en passant par Paris.

Le 24 juin 1840, à l'occasion de la mort de Frédéric-Guillaume III, il dirigeait à Potsdam l'exécution du *De Profundis* de Gluck, du *Requiem* de Mozart et de quelques pages de Haendel. Frédéric-Guillaume IV aurait souhaité le conserver à sa cour; mais, fidèle à la promesse faite à l'Institut de France, las des campagnes menées contre lui, il se retire, conservant, avec tous ses titres, une pension de 16 000 francs.

Telle est la version la plus favorable à Spontini.

Au témoignage d'autres biographes, SPONTINI, abusant de son autorité, serait entré en conflit avec l'intendance générale; après ses violences et ses imprudences, il aurait même été sur le point de se faire punir d'arrêts de forteresse. Son séjour à Berlin se serait terminé assez tragiquement; le public, qui le détestait, l'aurait forcé, pendant une représentation de *Don Juan*, à quitter son pupitre et à se retirer. Il aurait été mis à la retraite en 1841, perdant à la fois titres et traitements, et serait revenu en France en 1842.

Le séjour de SPONTINI à Paris est marqué par de nouvelles difficultés avec l'administration de l'Opéra. Aux termes de son cahier des charges, Duponchel, le directeur, était tenu de reprendre d'anciens ouvrages. En 1841, le tour de *Fernand Cortez* étant venu, Duponchel refusa d'accepter la nouvelle version de l'opéra; et SPONTINI dut lui faire défense, par ministère d'huissier, de jouer son œuvre. L'affaire vint devant le tribunal de commerce, qui donna gain de cause au musicien; mais, en appel, SPONTINI perdit son procès, et *Fernand Cortez* fut joué de la manière la plus pitoyable. En 1843, Duponchel donna une nouvelle preuve de son mauvais vouloir en objectant le goût du jour pour différer la reprise de *la Vestale*.

La fin de la vie de SPONTINI fut attristée par la maladie; il devint sourd, il perdit la mémoire. Espérant qu'un nouveau voyage en Italie (le dernier datait de juillet 1842) le rétablirait, il partit pour Jesi, puis pour Majolatti. C'est là qu'il mourut le 24 janvier 1851, des suites d'un refroidissement pris à l'église.

Jamais artiste ne fut comblé de plus d'honneurs et de distinctions que SPONTINI. Directeur général de la musique de la cour de Prusse, docteur en philosophie et en art de l'Université de Halle (après un festival dirigé par lui), membre de l'Académie des beaux-arts, membre associé de la classe des beaux-arts de l'Académie de Belgique, membre de la société autrichienne des Amis de la musique, de l'Académie de Stockholm, de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, de la Société de Hollande pour les progrès de la musique, il avait été nommé par le pape comte de Sant'Andrea; il était officier de la Légion d'honneur, décoré des ordres de Saint-Grégoire-le-Grand, de Léopold de Belgique; il était aussi chevalier du Mérite de Prusse et de la troisième classe de l'Aigle rouge, chevalier de l'ordre de Danebrog, de François I de Naples, commandant de l'ordre de Hesse-Darmstadt.

Et sans doute cette liste de ses dignités reste-t-elle très incomplète.

## CATALOGUE DES ŒUVRES DE SPONTINI

### ŒUVRES DE THÉATRE

1797. *I Puntigli delle donne*. Rome.
*L'Eroismo ridicolo*. Rome.
1798. *Il finto Pittore*. Rome.
*Il Teseo riconosciuto*. Florence.
*L'Isola disabitata*. Florence.
*Chi più guerda non vedi*. Florence.
*L'Amore segreto*. Naples.
1799. *La Fuga in maschera*. Naples.
*La Finta Filosofa*. Naples.
1800. *I quadri parlanti*. Palerme.
*Sofronia e Olindo*. Palerme.
*Gli Elisi delusi*. Palerme.
1801. *Gli Amanti in cimento*. Rome.
*La Principessa d'Amalfi* ou *Adelina Senese*. Venise.
*Le Metamorfosi di Pasquali*. Venise.
12 mai 1804. *La Petite Maison*. Paris.
27 novembre 1801. *Milton*. Paris.
12 mars 1805. *Julie ou le Pot de fleurs*. Paris.
15 décembre 1807. *La Vestale*.
28 novembre 1809. *Fernand Cortez*.
23 août 1814. *Pélage ou le Roi et la Paix*.
15 décembre 1819. *Olympie*.
1821. *Lalla Rookh*. Cour de Berlin.
25 mai 1825. *Alcidor*. Cour de Berlin.
1827. *Agnès de Hohenstaufen* (1er acte; achevé 2 ans plus tard, refait en 1837).

Autres opéras : *Les Athéniennes*; *Nurmahal ou la Fête de la rose de Cachemire* (pour lequel il emploie quelques airs de *Lalla Rookh*.

### ŒUVRES DE CIRCONSTANCE

8 février 1806. Cantate après Austerlitz, *Eccelsa gara*.
21 juin 1816. *Les Dieux rivaux* (en collaboration avec BERTON et KREUTZER).
1814. *Marches* pour la musique de la garde prussienne.
3 août 1820. *Marche et chant* (*Preussischer Volksgesang mit Volkstandt...*).
5 octobre 1824. *Cantate et ballet*.
18 janvier 1827. *Hymne de fête*.

### Bibliographie.


BLAZE DE BURY. — *Musiciens contemporains*. Paris, 1856.
CHORON ET FAYOLLE. — *Dictionnaire historique des musiciens*.
FÉTIS. — *Biographie universelle des musiciens*.
ARTHUR POUGIN. — *Supplément à la Biographie universelle des musiciens*.
GEOFFROY. — *Les Débats*, 14 mai 1804.
GROVE'S. — *Dictionary of music and musicians*. London, 1910.
LOUIS DE LOMÉNIE. — *M. Spontini par un homme de rien*. Paris, 1841, in-12.
MONTANARI. — *Elogio del cavaliere Gasparo Spontini*. Ancona, 1851.
ALCIBIADE MORETTI. — *Vita di Gasparo Spontini*. Imola, 1875.
OETTINGER (EDOUARD-MARIE). — *Spontini*. Leipzig, 1843, in-16.
A. POUGIN. — *Chronique musicale*, octobre 1875. *Les commencements de Spontini* (1774-1807).
H. QUITTARD. — *Spontini* dans *la Grande Encyclopédie*.
*Ricordo del primo centenario di Spontini*. Jesi, in-18.
ROBERT. — *Gasparo Spontini*. Berlin, 1883.
RAOUL ROCHETTE. — *Éloge prononcé à l'Académie des Beaux-Arts*. 1852.
SOUBIES. — *Les Membres de l'Académie des Beaux-Arts*. Paris, Flammarion, 1904, 1906, 1911.
RICHARD WAGNER. — *Œuvres en prose*. Paris, Delagrave, 1913, t. V et VI.
*Spontini in Deutschland* (appréciation impartiale de ses procédés pendant les six dernières années de son séjour en ce pays). Leipzig, 1830, in-8°.
*Revue des Deux Mondes*. *La Vestale*, 1er avril 1854.


## *Ambroise Thomas.*

Charles-Louis-Ambroise THOMAS naquit le 5 avril 1811 à Metz. — Ses parents y étaient professeurs de musique; son père était même correspondant de l'Ecole impériale de musique de Paris. C'est sous sa direction que, dès l'âge de quatre ans, Ambroise commençait ses études musicales et particulièrement l'étude du solfège, qu'il continua pendant sept ou huit ans; son père le mit ensuite au violon et au piano. En 1828, il entrait au Conservatoire dans la classe de ZIMMERMANN, et dès l'année suivante, à son premier concours, il remportait le premier prix. En 1830, comme élève de DOURLEN, il obtenait le premier prix d'harmonie et d'accompagnement. Cependant, en dehors de l'enseignement officiel, il avait reçu les conseils de KALKBRENNER pour le piano et ceux de BARBEREAU pour le contrepoint.

Il entrait dans la classe de composition de LESUEUR; en 1831, il obtenait une mention honorable au concours pour le prix de Rome, et en 1832, le premier grand prix avec la cantate *Herman et Ketty*. De ses deux concurrents, l'un, ELWART, avait été mis hors concours pour avoir changé le texte du marquis de Pastoret, l'autre, LAGRAVE, mourut de désespoir de n'avoir pas le prix.

A la villa Médicis, Ambroise Thomas rencontra Paëvost, Berlioz et Montfort. Il y était encore lorsque, en 1834, Ingres fut nommé directeur de l'Ecole de Rome; on connaît le goût du peintre pour la musique; aussi, prit-il en affection Ambroise Thomas, « jeune homme excellent, du plus beau talent sur le piano et qui a dans son cœur et dans sa tête tout ce que Mozart, Beethoven, Weber... ont écrit », disait-il dans une de ses lettres.

Ambroise Thomas profita de son séjour à Rome pour visiter l'Italie; on le trouve à Naples, à Florence, à Bologne, à Venise, à Trieste, d'où il pousse jusqu'à Vienne. Cependant, ces voyages ne l'empêchent pas de travailler : il écrit beaucoup pendant cette période et fait exactement les envois réglementaires. En octobre 1836, après son retour de Rome, on exécute, à une séance de l'Institut, un *Duo italien* de lui, dont Berlioz fait l'éloge dans la *Gazette musicale*. A la même époque, il publie un recueil de *Six Mélodies italiennes* avec traduction française, *Souvenirs d'Italie* (*Nina*, la *Serenata*, *Vavia*, *Lisa*, *Buona Notte*, la *Barchetta*); les critiques y relèvent d'ingénieuses recherches d'harmonie et d'accompagnement.

Mais, à l'exemple de presque tous les compositeurs d'alors, Ambroise Thomas songe au théâtre, comme au moyen le plus sûr d'établir sa réputation auprès du grand public, plus sensible à la musique dramatique qu'à la musique de chambre ou de concert. Et dès sa première œuvre, *la Double Echelle*, opéra-comique en un acte sur un livret de Planard, il trouve le succès : la pièce, représentée le 23 août 1837, est jouée deux cents fois, chiffre énorme pour l'époque. L'année suivante, le 30 mars 1838, il donne à l'Opéra-Comique *le Perruquier de la Régence*, dont Berlioz fait l'éloge, reprochant seulement à l'auteur « de sacrifier à la mode en employant trop souvent les trombones et la grosse caisse ».

Dans les années qui suivent, Ambroise Thomas s'essaye dans les genres les plus variés; au ballet *la Gipsy* succèdent *le Panier fleuri* à l'Opéra-Comique (6 mai 1839) et une *Messe de Requiem*. Ambroise Thomas cherchait l'œuvre dans laquelle il pourrait déployer pleinement son originalité. Aucune ne donnait encore la mesure exacte de son talent. *La Double Echelle* n'était qu'un ingénieux pastiche de la musique du XVIII^e siècle. Découragé de n'avoir pu obtenir depuis sa première pièce un succès franc et décisif, Ambroise Thomas abandonne le genre de l'opéra-comique pour l'opéra. Mais *le Comte de Carmagnola* (19 avril 1840) n'est joué que cinq ou six fois. *Le Guerillero* (2 juin 1842) réussit un peu mieux et va presque jusqu'à la cinquantième.

Ambroise Thomas n'a pas encore trouvé sa voie; de nouveau, il revient à l'opéra-comique avec *Angélique et Médor* (10 mai 1843), avec *Mina ou le Ménage à trois* (10 octobre 1843), deux œuvres très ternes, qui n'ajoutent rien à sa gloire; à l'Opéra, le 10 juillet 1846, il donne un ballet, *Betty*, dont la musique n'est pas plus caractéristique.

Dans cet état d'incertitude et de découragement, il écrit une œuvre dans laquelle il ne voit qu'une charge et qu'une rapsodie de la musique italienne. Il écrit un chef-d'œuvre de verve et de franche gaieté, un ouvrage dans lequel le public reconnaît des qualités bien françaises.

Le 3 janvier 1849, Ambroise Thomas tenait enfin un vrai succès avec *le Caïd*.

*Le Songe d'une nuit d'été*, qui lui succède sur la scène de l'Opéra-Comique (20 avril 1850), est joué plus de cent fois à Paris, et le talent du musicien reçoit une consécration officielle; en 1851, les membres de l'Académie des beaux-arts le préfèrent à ses concurrents Berlioz, Félicien David, Clapisson, Niedermeyer et l'appellent au fauteuil laissé libre par la mort de Spontini.

Mais de nouveau, après ce double succès, il connaît une nouvelle période de tâtonnements et de découragements. *Raymond ou le Secret de la reine* est très froidement accueilli à Paris (5 juin 1851), peut-être à cause de la mauvaise distribution des rôles, puisque la pièce réussit en province. La voix de M^me Ugalde, dont ce fut la dernière création, est impuissante à compenser l'obscurité et le vide du livret de *la Tonelli* (30 mars 1853). *La Cour de Célimène* (11 avril 1855), *Psyché* (26 janvier 1857), qui devait être reprise avec d'importants changements le 21 mai 1878, *le Carnaval de Venise* (9 décembre 1857), *le Roman d'Elvire* (3 février 1860), n'obtiennent que de médiocres applaudissements. Entre temps, en 1856, Ambroise Thomas avait été nommé professeur de composition au Conservatoire et peu après inspecteur des succursales de province. Pendant sept ans, soit à cause des obligations de sa nouvelle fonction, soit par découragement du peu de succès de ses précédents ouvrages, Ambroise Thomas reste muet.

Et tout à coup, à quinze mois de distance, sur la scène de l'Opéra et sur celle de l'Opéra-Comique, Ambroise Thomas triomphe. *Mignon* (17 novembre 1866) et *Hamlet* (9 mars 1868) lui conquièrent les suffrages de la foule et portent sa réputation par delà les frontières françaises, dans l'Europe entière. Dès la première répétition d'orchestre, la partition d'*Hamlet*, lue d'un bout à l'autre sans un accroc, était acclamée par les musiciens.

Après ce triomphe, la carrière d'Ambroise Thomas est pour ainsi dire terminée. Nommé directeur du Conservatoire à la mort d'Auber en 1871, il s'efforce d'y relever le niveau des études et entreprend d'utiles réformes. Comme compositeur, il ne rencontrera plus le succès de *Mignon* et d'*Hamlet*. Le 22 avril 1874, l'Opéra-Comique représente un acte de lui, composé depuis longtemps déjà, et il le représente contre son gré. Ambroise Thomas, en effet, ne trouvant pas les circonstances favorables à une œuvre dont la verve comique rappelait celle du *Caïd*, se refusait à laisser jouer *Gilles et Gillotin*. Mais l'auteur du poème, Thomas Sauvage, ne comprenant pas les scrupules de son collaborateur, pressé de voir jouer son œuvre, s'adressa aux tribunaux, qui lui donnèrent gain de cause. *Gilles et Gillotin* fut donc donné par autorité de justice, mais sans aucune participation du musicien, qui refusa de s'occuper de la mise en scène et des répétitions.

Le sujet de *Françoise de Rimini* (Opéra, 1882) était peu théâtral, le livret était mal construit. La musique se ressentit de ces défauts et réussit médiocrement. Découragé, sentant se produire dans la musique française une évolution à laquelle il était demeuré étranger, Ambroise Thomas n'aborda plus la scène qu'une fois avec *la Tempête*, un ballet en trois actes donné à l'Opéra, en 1889. Il vécut encore quelques années, et mourut à Paris le 12 février 1896.

Son œuvre a été très sévèrement jugée par certains critiques; Hugo Riemann parle du « manque de conscience et de conviction artistique dont les œuvres d'Ambroise Thomas font preuve ». Un pareil jugement semble bien dur. Sans doute, la musique

du *Caïd*, et d'*Hamlet* peut paraître démodée aujourd'hui. Sans doute, AMBROISE THOMAS n'a pas enrichi l'art de formes nouvelles. Mais si on lui refuse du génie, au moins est-il juste de lui reconnaître du talent.

CATALOGUE DES ŒUVRES D'AMBROISE THOMAS

MUSIQUE DRAMATIQUE

23 août 1837. *La Double Échelle*, 1 acte, Opéra-Comique.
avril 1838. *Le Perruquier de la Régence*, 3 actes, Opéra-Comique.
28 janvier 1839. *Le Gipsy*, ballet, 3 actes. Opéra.
6 mai 1839. *Le Panier fleuri*, 1 acte. Opéra-Comique.
24 février 1840. *Carline*, 3 actes. Opéra-Comique.
19 avril 1841. *Le Comte de Carmagnola*, 2 actes. Opéra.
2 juin 1842. *Le Guerillero*, 2 actes. Opéra.
10 mai 1843. *Angélique et Medor*, 1 acte. Opéra-Comique.
10 octobre 1843. *Mina ou le Mauge à trois*, 3 actes, Opéra-Comique.
10 juillet 1846. *Betty*, ballet, 2 actes. Opéra.
3 janvier 1842. *Le Caïd*, 2 actes. Opéra-Comique.
20 avril 1850. *Le Songe d'une nuit d'été*, 3 actes. Opéra-Comique.
5 juin 1851. *Raymond ou le Secret de la reine*, 3 actes. Opéra-Comique.
10 août 1852. *Cantate pour l'inauguration de la statue de Lesueur*. Abbeville.
30 mars 1853. *La Tonelli*, 2 actes. Opéra-Comique.
11 avril 1855. *La Cour de Célimène*, 2 actes. Opéra-Comique.
26 janvier 1857. *Psyché*, 3 actes. Opéra-Comique (repris 21 mai 1878).
9 décembre 1857. *Le Carnaval de Venise*, 3 actes, Opéra-Comique.
3 février 1860. *Le Roman d'Elvire*, 3 actes, Opéra-Comique.
17 novembre 1866. *Mignon*, 3 actes. Opéra-Comique.
9 mars 1868. *Hamlet*, 5 actes. Opéra.
22 avril 1874. *Gilles et Gillotin*, 1 acte. Opéra-Comique.
13 juin 1875. *Hommage à Boieldieu*, cantate. Rouen.
14 avril 1882. *Françoise de Rimini*, 5 actes. Opéra.
26 juin 1889. *La Tempête*, ballet, 3 actes. Opéra.

MUSIQUE RELIGIEUSE

*Messe de Requiem*. Rome, Paris, Richault.
22 novembre 1857. *Messe solennelle*. Saint-Eustache.
1865. *Marche religieuse*, Notre-Dame.
*Trois Motets*.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

*Grand Quintette* (2 violons, 2 altos et basse).
*Quatuor à cordes*, op. 1. Leipzig, Hofmeister.
*Trio* pour piano, violon et violoncelle. Paris, Richault.
*Fantaisie* pour piano et orchestre, op. 6.
*Fantaisie sur un air écossais* pour piano seul, op. 5.
*Six Caprices* pour piano seul en forme de valses caractéristiques, op. 4.
*Deux Nocturnes*.
*Rondeaux* pour piano à quatre mains.

MUSIQUE VOCALE

*Six Romances italiennes* avec traduction française.
*Chœurs* pour voix d'hommes.

Bibliographie.

A. ADAM. — *Feuilletons de l'Assemblée nationale*.
BERLIOZ. — *Gazette musicale*.
BERTAL et GOITZET. — Article sur *Hamlet* dans la *Biographie des auteurs et des artistes*. Paris, 1868, in-8°.
P. FAUSTINI. — *L'Amleto... articoli di P. Faustini*, Venise, mars 1876, in-8°.
FÉTIS. — *Biographie universelle des musiciens*.
A. POUGIN. — *Supplément à la Biographie universelle*.
GROVE'S. — *Dictionary of music and musicians*, London, 1910.
HYACINTHE KIRCH. — *Hamlet... étude littéraire et musicale*. Liège, 1872, in-18.
A. POUGIN. — *Musiciens du dix-neuvième siècle*. Paris, Fischbacher, 1911.
HUGO RIEMANN. — *Dictionnaire de musique*, trad. G. HUMBERT. Paris, Perrin, 1899.
SCUDO. — *Critique et littérature musicale*, 2 vol. Paris, 1859.
J. TIERSOT. — Article dans la *Grande Encyclopédie*. *Un Demi-Siècle de musique française. Entre deux guerres*. Alcan, collection J. Chantavoine, 1918.
*Revue des Deux Mondes*. — *La Double Échelle*, 1er septembre 1837; *Carmagnola*, 1er mai 1841; *Mina*, 1er janvier 1844; *le Caïd*, 15 janvier 1849; 15 août 1849; *le Secret de la Reine*, 15 juin et 15 novembre 1851; *la Cour de Célimène*, 15 avril 1855; *Psyché*, 1er février 1857; *le Carnaval de Venise*, 15 décembre 1857; *le Songe d'une nuit d'été*, 15 octobre 1859; *le Roman d'Elvire*, 15 mars 1860; *Mignon*, 15 décembre 1866; *Hamlet*, 1er avril 1868; article de BLAZE DE BURY, 15 mai 1882.
*Revue de Paris*. Article de JULES SIMON, 1er mars 1896.

## *Widor.*

M. Charles-Marie WIDOR naquit à Lyon le 22 ou le 24 février 1845 (ses biographies donnent les deux dates). Sa famille, d'origine hongroise, s'était fixée d'abord en Alsace, où son grand-père était facteur d'orgues, puis à Lyon, où son père devint organiste à l'église Saint-François. Dès son enfance, la vocation musicale de M. WIDOR trouva dans sa famille une atmosphère propice pour se développer et s'épanouir : tout jeune, paraît-il, formé par les leçons de son père, il improvisait déjà avec une grande habileté sur l'orgue de l'église Saint-François.

Mais son esprit était ouvert à toutes les manifestations de la beauté; dans sa jeunesse, il fit de la peinture, et de ses études classiques il conserva cette précision du style, cette légèreté de plume qu'il manifesta plus tard dans les articles qu'il signait à l'*Estafette* du pseudonyme d'Aulétès ou de Tibicen, dans ses chroniques du *Piano-Soleil*, et dans les nombreuses études que ses fonctions de secrétaire de l'Académie des beaux-arts l'amenèrent à écrire.

Son édution musicale, commencée au foyer paternel, se poursuivit au Conservatoire de Bruxelles : LEMMENS fut son professeur d'orgue, FÉTIS, l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens*, lui enseigna la composition.

Organiste de l'église Saint-François à Lyon, il s'acquit rapidement une telle réputation, qu'il était appelé comme expert pour présider aux inaugurations d'orgues en France et même à l'étranger. En 1869, il devenait organiste de Saint-Sulpice, poste qu'il occupe encore aujourd'hui. Directeur et chef d'orchestre de la *Concordia*, société chorale où fut exécutée en particulier la *Passion selon saint Mathieu* de BACH, successeur de César FRANCK comme professeur d'orgue au Conservatoire en 1891, nommé en 1896 dans la chaire de composition en remplacement de M. Théodore DUBOIS, M. WIDOR était élu membre de l'Académie des beaux-arts de Berlin en 1906, membre de l'Académie de Bruxelles en 1907, membre correspondant de l'Académie de Stockholm en 1909. Le 29 octobre 1910, il était choisi par l'Institut pour occuper le fauteuil de LENEPVEU, et le 18 juillet 1914, à l'unanimité, ses collègues de l'Académie des beaux-arts le désignaient comme secrétaire perpétuel de la Compagnie.

Très répandu dans le monde, agréable causeur, travailleur acharné, exécutant remarquable non seulement à l'orgue, mais aussi au piano, M. WIDOR a tout abordé, théâtre, symphonie, musique de chambre, mélodies.

Ses œuvres de théâtre l'ont fait connaître du grand public; le ballet de *la Korrigane*, en collaboration avec Coppée, représenté à l'Opéra en 1880; *Jeanne d'Arc*, une pantomime donnée à l'ancien Hippodrome, *Conte d'Avril* adapté par Dorchain de *la Soirée des rois* de Shakespeare, joué à l'Odéon en 1885, connurent la meilleure fortune. *Maître Ambros*, sur un livret de Coppée et de Dorchain, étonna un peu le public à son apparition à l'Opéra-Comique en 1886. Enfin, en 1905, M. WIDOR donnait sur la même scène

*les Pêcheurs de Saint-Jean*. Un opéra, *Nerto*, en collaboration avec Mistral, dont IBERT annonçait la composition, n'a jamais été terminé.

La réputation de ses œuvres d'orchestre et de sa musique de chambre franchit les frontières; LISZT joua à Weimar la *Sonate* pour piano et violoncelle; M. WIDOR lui-même dirigea à Londres l'exécution de quelques-unes de ses œuvres.

Mais, dans l'opinion commune, l'organiste a éclipsé le compositeur. Nourri de J.-S. BACH, dont il a entrepris une grande édition avec le concours de SCHWEITZER, du haut de son buffet d'orgue de Saint-Sulpice, M. WIDOR a vu se heurter les grands courants de la musique; mais au-dessus de la mêlée, sans nulle manie routinière, il est resté fidèle à l'esprit classique, au style de contrepoint où il excelle. Lui-même a expliqué, dans une préface, la genèse de ses symphonies pour orgue. « L'orgue moderne, dit-il, est essentiellement symphonique. A l'instrument nouveau, il faut une langue nouvelle et un autre idéal que celui de la polyphonie scolastique. » Toutes ces symphonies sont écrites pour son orgue à lui, pour le cadre de son église, comme la *Messe* à deux orgues et à deux chœurs avait été composée pour les ressources dont il disposait à Saint-Sulpice (les quarante exécutants de la maîtrise et les deux cents voix du séminaire). A travers l'ampleur des développements, les quatre premières symphonies conservent encore quelque chose de la simplicité classique; les quatre suivantes marquent une étape nouvelle et conduisent aux deux dernières, *la Gothique* et *la Romaine*, qui commentent deux chants liturgiques, l'*Introït* de Noël et le *Haec dies* de Pâques.

## CATALOGUE DES ŒUVRES DE M. WIDOR

### ŒUVRES DE THÉATRE

1er décembre 1880. *La Korrigane*, ballet en deux actes. Opéra.
Mai 1886. *Maître Ambros*, 3 actes. Opéra-Comique.
1885. *Comte d'Arcil*. Odéon.
*Jeanne d'Arc*, pantomime. Ancien Hippodrome.
Décembre 1905. *Les Pêcheurs de Saint-Jean*. Opéra-Comique.

### MUSIQUE D'ORCHESTRE

*Trois Symphonies : Symphonie sacra*, avec orgue; *Symphonie antique*, avec chœurs; *La Nuit de Walpurgis*, caprice symphonique en 3 parties.
*Concerto* pour piano et orchestre (Châtelet, 19 novembre 1876, DIEMER).
*Concerto* pour piano et orchestre.
*Fantaisie* pour piano et orchestre.
*Ouverture espagnole*.
*Choral et variations* pour harpe et orchestre.
*Concerto et Suite en ut mineur* pour violoncelle et orchestre.
*Le Chant séculaire* pour solo et chœurs.
*Marche nuptiale*.

### MUSIQUE DE CHAMBRE

Pour le piano :
*Suite en si mineur*.
*Suite écossaise*.
*Suite polonaise*.
*Scènes de bal*, op. 20.
*Carnaval*.
*6 Morceaux de salon*, op. 15.
*Air de ballet*, op. 4.
*Valses*, op. 11.
*Valses caractéristiques*, op. 26.
*Pages intimes*.
*Prelude, Andante et Final*, op. 17.
*Andante élégie*.
*Scherzo brillant*, op. 5.
*Sérénade*, op. 6.
*L'Orientale*, scherzo, op. 12.
*12 Feuillets d'album* en 2 livres, op. 31.
*La Barque*, fantaisie italienne.
*Scherzo. Le Corricolo*.
*4 Sonates* (violon et piano, op. 79; violoncelle et piano, op. 80).
*Trio* avec piano en *si* ♭, op. 19.
*Quatuor*.
*2 Quintettes* (avec piano *ré* mineur, op. 7).
*Sérénade* pour piano, flûte, violon, violoncelle, harmonium, op. 10.
*3 Pièces* pour violoncelle et piano, op. 21.
*4 Duos* pour violon et violoncelle.
*4 petits Trios*.
*Soirs d'Alsace*.
*6 Duos* pour piano et orgue.

### MUSIQUE VOCALE

*Chœurs à quatre voix*, sans accompagnement, op. 25.
*6 Mélodies*, op. 14.
*6 Melodies*, op. 22.
*3 Mélodies* pour baryton, op. 18.
*Duos* pour soprano et contralto, op. 30.

### MUSIQUE RELIGIEUSE

*Psaume CXII* pour 2 chœurs, 2 orgues et orchestre.
*Messe* pour 2 chœurs et 2 orgues.
*Motets*.
*8 Symphonies d'orgue*.
*La Gothique*, symphonie d'orgue.
*La Romane*, symphonie d'orgue.

### ARTICLES ET TRAITÉS

*Technique de l'orchestre moderne* (complément au traité d'orchestration de BERLIOZ).
*Articles dans l'Estafette* (Auletès), *le Piano-Soleil*, *le Correspondant*.
*Préfaces*.
*Notices* comme secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts.

### Bibliographie.

GROVE'S. — *Dictionary of music and musicians*, London, 1910.
HUYSMANS. *Là-Bas*.
IBBERT (HUGUES). — *Portraits et études*, Paris, 1899.
Paul LOCARD. — *Larousse mensuel*, novembre 1915; *Musica*, décembre 1919.
H. RIEMANN. — *Dictionnaire de Musique*, trad. HUMBERT, Paris, 1899.
REYNAUD (abbé Hector). — *L'Œuvre de Ch.-M. Widor*, Lyon, Girod, 1900.
*Revue des Deux Mondes*, *La Korrigane*, 15 décembre 1880; *Les Pêcheurs de Saint-Jean*, 15 janvier 1906.

## L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

### 1. — Historique.

L'Académie de France à Rome fut fondée en 1666 grâce à l'initiative de Colbert. Ses commencements sont obscurs. Bien des années s'écoulèrent avant que fussent constitués ses règlements définitifs. Il n'en est pas moins vrai que, dès le début du règne de Louis XIV, de jeunes artistes ayant manifesté des dons remarquables furent envoyés à Rome pour y étudier des modèles que l'on considérait alors comme les seuls dignes d'être proposés à l'imitation de futurs maîtres.

Sous l'ancien régime, l'Académie de Rome ne reçut que des peintres, des sculpteurs et des architectes.

Elle fut supprimée par la Convention en août 1793. Mais un décret du Directoire du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795) la rétablit. Par ce décret, le séjour des lauréats en Italie était fixé à cinq années. Le concours pour les prix de peinture, de sculpture et d'architecture, institué en 1796, eut lieu pour la première fois en 1797. Le directeur de l'Académie, Suvée, ne s'installa à Rome qu'en 1801, et, quelques années plus tard, il échangeait l'ancien palais de Nevers ou palais Mancini qu'il avait d'abord occupé contre la

villa Médicis, qui, depuis lors, est restée le siège officiel de l'Académie et la résidence des pensionnaires. Voici la liste des directeurs successifs de l'Académie :

| | | |
|---|---|---|
| 1. Suvée (1743-1807) | nommé en | 1803. |
| 2. Guillon-Le Thière (1760-1832) | — | 1808. |
| 3. Thévenin (1764-1838) | — | 1817. |
| 4. Guérin (1774-1833) | — | 1822. |
| 5. Horace Vernet (1789-1863) | — | 1828. |
| 6. Ingres (1780-1867) | — | 1834. |
| 7. Schnetz (1787-1870) | — | 1840 et 1852. |
| 8. Alaux (1786-1864) | — | 1846. |
| 9. Robert-Fleury (1797-1890) | — | 1866. |
| 10. Hébert (1817- ) | — | 1867 et 1885. |
| 11. Lenepveu (1840-1898) | — | 1873. |
| 12. Cabat (1812-1893) | — | 1879. |
| 13. Guillaume (1822-1905) | — | 1894. |
| 14. Carolus Duran (1837-1917) | — | 1904. |
| 15. Albert Besnard (1849- ) | — | 1913. |
| 16. Denys Puech (1855- ) | — | 1921. |

Le prix de composition musicale ne fut institué qu'en 1803.

### 2. Règlement de l'Académie de France à Rome (1908).

SOMMAIRE. — Chapitre I. Personnel de l'Académie à Rome. — 1. Du Directeur. — 2. Des pensionnaires. — 3. Du traitement des pensionnaires. — Des voyages. = Chapitre II. Travaux des pensionnaires. — 4. Études générales. — 5. Études spéciales formant les envois obligatoires. — Envois : a) des peintres ; b) des sculpteurs ; c) des architectes ; d) des graveurs en taille-douce ; e) des graveurs en médailles et en pierres fines ; f) des compositeurs de musique. = Chapitre III. De l'exposition des envois à Rome et à Paris. — Du rapport de l'Académie des beaux-arts sur les envois. = Chapitre IV. De la retenue. — Des mesures que peut entraîner la non-exécution des envois obligatoires. = Chapitre V. Règles d'ordre établies à l'Académie de France à Rome.

#### Chapitre I. — Personnel de l'Académie de France a Rome.

1. **Du directeur.** — *Article premier.* — L'Académie de France à Rome est placée sous l'autorité d'un directeur, nommé pour six ans, par décret rendu sur la proposition du ministre et choisi sur une liste de trois candidats établie par l'Académie des beaux-arts.

*Art.* 2. — Le directeur, indépendamment de ses fonctions administratives, exerce un contrôle sur les travaux obligatoires des pensionnaires. Il correspond avec l'Académie pour tout ce qui concerne ces travaux et intéresse l'art et les études. Il tient un registre spécial sur lequel sont inscrits, chaque année, les sujets des envois avec l'indication des dimensions de ceux-ci, ainsi qu'il est dit à l'article 22.

Le directeur peut accorder aux pensionnaires l'autorisation de voyager dans l'intérêt de leurs études. Il peut leur accorder des congés. Il devra aviser immédiatement le ministre et l'Académie des beaux-arts de toutes les autorisations de ce genre qu'il aura données aux pensionnaires.

2. **Des pensionnaires.** — *Art.* 3. — Les artistes qui ont remporté les premiers Grands Prix de Rome sont pensionnée par l'Etat, à savoir les peintres, les sculpteurs, les architectes, les graveurs en taille-douce et les compositeurs musiciens pendant quatre années; les graveurs en médailles et en pierres fines pendant trois années[1].

*Art.* 4. — Tout pensionnaire est tenu de quitter Paris au plus tard le 1er décembre; de justifier de sa présence à Florence et de se trouver à Rome au plus tard avant la fin de janvier. Faute par lui de remplir ces obligations, il perdra son titre et ses droits de pensionnaire, par arrêté ministériel rendu après avis de l'Académie.

*Art.* 5. — Les pensionnaires en arrivant à Rome doivent se présenter au directeur : ils ne peuvent être reconnus par lui en qualité de pensionnaires qu'autant qu'ils sont pourvus des documents officiels établissant leur qualité de Grands Prix de Rome. Ces pièces sont enregistrées et remises ensuite aux titulaires. A la suite de cet enregistrement, le directeur donne lecture aux pensionnaires du règlement qui les concerne et leur en remet un exemplaire.

*Art.* 6. — Pendant leur séjour à Rome, les pensionnaires sont tenus d'habiter le palais de l'Académie et d'y prendre leurs repas à une table commune.

*Art.* 7. — Les artistes mariés ne pouvant être admis au concours pour les prix de Rome ni, par conséquent, devenir pensionnaires, le pensionnaire qui se marierait pendant la durée de sa pension perdrait le bénéfice de cette pension[2].

*Art.* 8. — Tout pensionnaire désirant faire un voyage d'études, exécuter des envois ou compléter son exposition dans des conditions non prévues par le présent règlement, devra en faire la demande au directeur.

Le directeur pourra lui donner toute autorisation à cet égard, sans cependant lui accorder aucune indemnité supplémentaire.

3. **Du traitement des pensionnaires; des voyages.** — *Art.* 9. — Chaque pensionnaire, en quittant Paris pour se rendre à Rome, reçoit une somme de 600 francs pour les frais de son voyage[3].

*Art.* 10. — Il est annuellement alloué à chaque pensionnaire, pendant son séjour à Rome, une somme totale de 3.510 francs qui se décompose de la manière suivante :

| | |
|---|---|
| 1° Traitement annuel | 2.310 fr. |
| Cette somme est payée au pensionnaire dans les termes déterminés ci-après, soit : | |
| 2,010 francs à raison de 167 fr. 50 par mois, qui sont en comptes argent à chaque pensionnaire pour subvenir à ses études et à son entretien ; | |
| Et 300 francs qui forment une retenue au fonds de réserve dont il est tenu compte au pensionnaire à la fin de sa pension, comme il est dit au chapitre IV du présent règlement. | |
| 2° Indemnité de table | 1.200 fr. |
| Une somme de 1,200 francs par tête pour indemnité de table de chaque pensionnaire est allouée au directeur qui en tient compte au pensionnaire à raison de 100 francs par mois. | |
| Total | 3.510 fr. |

En outre, les pensionnaires reçoivent à la fin de chaque année une indemnité de frais d'etudes réglée dans les proportions suivantes :

1. Nonobstant le retranchement d'une année faite à la pension des pensionnaires de l'Académie de France à Rome par le décret du 13 novembre 1863, réduction maintenue par le décret du 13 novembre 1871, actuellement en vigueur, l'Académie a la confiance que les dispositions des anciennes ordonnances qui fixaient pour les peintres, les sculpteurs, les architectes, les graveurs en taille-douce et les compositeurs de musique, la durée de la pension à cinq années et à quatre ans pour les peintres de paysages et les graveurs en médailles et en pierres fines seront remises en vigueur lorsque les raisons d'economie dont s'est inspiré le dernier décret n'existeront plus.

2. Cet article a été modifié par le décret du 20 octobre 1928 qui stipule que les artistes mariés peuvent concourir pour le prix de Rome. Toutefois, les pensionnaires mariés sont expressément tenus de loger en dehors de la villa Medicis, au cas où leur famille les accompagnerait à Rome.

3. Ce chiffre a été modifié : en 1929, les frais de voyage à l'aller et au retour sont portés à 3.000 fr. (N. D. L. D.)

| | ANNÉES | FR. | |
|---|---|---|---|
| Peintres fin de..... | 1re et 2e | 50 | Pour frais de la copie peinte. |
| — ..... | 3e | 150 | |
| | 4e | 500 | |
| Sculpteurs ..... | 1re, 2e, 3e | 50 | |
| — ..... | 4e | 300 | |
| Architectes ..... | 1re et 2e | 50 | Pour frais de fouille à l'occasion de la restauration. |
| — ..... | 3e | 600 | |
| — ..... | 4e | 300 | |
| Graveurs en médailles et pierres fines..... | 1re, 2e, 3e | 30 | Sans compter les frais d'achat de pierres fines. |
| Graveurs en taille-douce. | 1re | 30 | Pour frais d'achat de deux planches de cuivre. |
| — | 2e, 3e | 30 | |
| | 4e | 30 | |
| Musiciens-compositeurs. | 1re et 2e | 50 | Pour frais de copie de chaque envoi. |

[La situation des Grands Prix de Rome, en 1929, est la suivante.

| | | |
|---|---|---|
| Pensions..... | 20 000 | francs. |
| Frais d'études : | | |
| Peintres, 1re année ..... | 2 900 | francs. |
| 2e — ..... | 3 500 | — |
| 3e — ..... | 4 000 | — |
| Sculpteurs, 1re année..... | 2 900 | — |
| 2e — ..... | 3 500 | — |
| 3e — ..... | 4 000 | — |
| Voyage en Grèce..... | 3 000 | — |
| Indemnité marbre..... | 12 000 | — |
| — copie marbre ..... | 2 400 | — |
| Architectes, 1re année..... | 2 800 | — |
| 2e — ..... | 4 000 | — |
| 3e — ..... | 5 000 | — |
| Voyage en Grèce..... | 5 000 | — |
| Graveurs en médailles, | | |
| 1re année..... | 2 000 | — |
| 2e — ..... | 2 000 | — |
| 3e — ..... | 2 000 | — |
| Graveurs en taille douce. | | |
| 1re année..... | 1 200 | — |
| 2e — ..... | 2 400 | — |
| 3e — ..... | 1 200 | — |
| Musiciens, 1re année..... | 500 | — |
| 2e — ..... | 500 | — |
| 3e — ..... | 570 | — |

N. D. L. D.]

*Art.* 11. — Chaque pensionnaire, à l'expiration de sa pension, reçoit une indemnité de retour en France de 600 francs. Cette somme lui est versée à Rome[1].

*Art.* 12. — Lorsque les pensionnaires sont en voyage, leur traitement leur est payé à raison de 267 fr. 50 par mois par les soins du directeur[2].

*Art.* 13. — Toute absence non autorisée par écrit par le Directeur pourra entraîner, pour le pensionnaire, la perte de sa pension, prononcée par arrêté ministériel, après avis de l'Académie des beaux-arts. En tout cas, il n'aura droit, pendant la durée de toute absence non autorisée, à aucun traitement, la somme retenue devant faire retour au Trésor.

Nul pensionnaire ne peut quitter Rome, même pour quelques jours, sans l'autorisation du directeur de l'Académie.

Nul pensionnaire ne peut aller en France que dans des circonstances exceptionnelles. Les autorisations de ce genre ne seront accordées que d'après l'avis de l'Académie des beaux-arts et sur le rapport favorable du directeur.

*Art.* 14. — Les autorisations de voyager ne pourront être données que dans des conditions de temps telles que l'exécution des travaux obligatoires demeure assurée.

*Art.* 15. — En ce qui concerne les musiciens compositeurs, après deux années passées à Rome et en Italie, ils devront visiter l'Allemagne, l'Autriche-Hongrie, et y séjourner au moins une année. Quant à la dernière année de leur pension, ils la passeront soit à l'Académie de France, soit dans le pays qu'ils auront choisi, après en avoir fait part au directeur.

Les pensionnaires musiciens, à partir de l'époque où ils auront quitté Rome, n'étant plus placés sous l'autorité immédiate du directeur de l'Académie de France à Rome, devront faire parvenir les travaux constituant l'envoi de l'année au secrétariat de l'Institut, à Paris, le 6 juin, sous peine de perdre la retenue imposée à tous les pensionnaires, comme garantie de leurs travaux et de leurs obligations.

Après que les pensionnaires compositeurs auront définitivement quitté Rome, cette retenue de garantie sera renvoyée par le directeur au Ministère et ne sera restituée aux pensionnaires que sur l'avis de l'Académie des beaux-arts constatant que ces pensionnaires ont rempli leurs obligations.

### Chapitre II. — Travaux des pensionnaires.

*Art.* 16. — Les pensionnaires exécutent chaque année des travaux dont le caractère, la nature et l'ordre sont déterminés ci-après.

*Art.* 17. — Les travaux des pensionnaires consistent : 1° en des études générales propres à développer l'instruction et le talent; 2° en des études spéciales concernant chaque art et dont les résultats constituent les envois.

1. **Études générales.** — *Art.* 18. — La bibliothèque de l'Académie est ouverte tous les jours aux pensionnaires. L'entrée leur en est exclusivement réservée, sauf les autorisations qui pourraient être accordées par le directeur.

2. **Études spéciales.** — *Art.* 19. — Les études dont le résultat constitue les envois et qui ont un caractère rigoureusement obligatoire sont réglées, pour chaque section et pour chaque année de la pension, de la manière suivante :

*Art.* 20. — En principe, tout pensionnaire qui, ayant obtenu un deuxième premier grand prix, n'aura à jouir que de trois ou de deux années de pension, devra, pour remplir ses obligations, exécuter les travaux demandés par le règlement aux pensionnaires, à partir de la seconde ou de la troisième année de leur pension.

Les musiciens, pendant leur séjour à l'Académie, sont tenus de faire savoir au directeur quels sont les sujets qu'il se propose de traiter.

L'acceptation de ces divers sujets d'envoi, de leur développement et de leurs dimensions, sera inscrite sur un registre spécial. Elle sera contresignée par chaque pensionnaire en ce qui le concerne.

Si, dans le courant de l'année, un pensionnaire est amené à changer le sujet de son envoi, il doit en faire la déclaration au directeur. Dans ce cas nouveau, il est procédé ainsi qu'il a été dit ci-dessus.

Tous les ans, avant le 15 janvier, le directeur adresse à l'Académie un rapport indiquant l'état d'avancement des travaux de tous les pensionnaires : à cet effet, ceux-ci devront faciliter au Directeur les constatations qui lui seront nécessaires...

**Pensionnaires compositeurs de musique.** — Le pensionnaire musicien devra :

Dans la première année de sa pension :

1° Composer une œuvre importante de musique

1. Voir la note 2.

2. La somme payée actuellement est de 1666 fr. 63.

de chambre à son choix, de préférence un quatuor pour instruments à cordes;

2° Composer six pièces de courte durée pour chant à une ou plusieurs voix, avec accompagnement d'orchestre et réduction séparée pour chant et piano.

Dans la seconde année :

1° Composer soit une symphonie en quatre parties, soit une œuvre symphonique, en deux parties au moins, représentant la même somme de travail, avec réduction de piano à deux ou à quatre mains en partition;

2° Composer soit une scène dramatique à un, deux ou trois personnages, sur des paroles françaises ou italiennes avec orchestre; soit un motet également avec orchestre et réduction séparée, pour chant et piano;

3° Chercher dans les bibliothèques, parmi les œuvres peu connues des XVI^e, XVII^e ou XVIII^e siècles, vocales ou instrumentales, une œuvre intéressante, la copier ou la mettre en partition, en la traduisant, s'il y a lieu, en notation moderne.

La copie du pensionnaire sera déposée à la Bibliothèque du Conservatoire.

Dans la 3e année :

1° Composer un oratorio sur des paroles françaises, italiennes ou latines : ou bien, à son choix : soit une messe solennelle, soit une messe de *Requiem*, soit un *Te Deum*, soit un grand Psaume; ou encore une œuvre vocale et symphonique avec soli, chœurs, et orchestre, en deux parties au moins, sur un poème nouveau ou ancien; ou enfin un opéra, soit tragique, soit comique, en deux actes au moins, sur un livret nouveau ou ancien, pourvu que ce poème ou livret ait été approuvé, soit par le directeur de l'Académie de France à Rome, soit par la section de composition musicale de l'Académie des beaux-arts.

Une réduction séparée, pour chant et piano, devra accompagner l'œuvre envoyée;

2° Composer le morceau symphonique destiné à être exécuté au commencement de la séance publique annuelle de l'Académie, après avoir été préalablement soumis au jugement de la section de composition musicale.

Une réduction de ce morceau devra être faite pour le piano à deux ou à quatre mains.

Dans la quatrième année :

1° Même programme que pour la première partie des obligations qui incombent aux pensionnaires de troisième année, en observant toutefois que le travail devra porter sur un sujet d'un genre différent;

2° Chercher dans les bibliothèques françaises, parmi les œuvres de l'école française des XVI^e, XVII^e ou XVIII^e siècles, vocales ou instrumentales, une œuvre intéressante, la copier ou la mettre en partition, en la traduisant, s'il y a lieu, en notation moderne.

La copie du pensionnaire sera déposée à la Bibliothèque du Conservatoire[1].

*Art.* 32. — Les pensionnaires musiciens sont autorisés à intervertir l'ordre de leurs envois. Toutefois, l'envoi de troisième année devra toujours comporter le morceau symphonique destiné à être exécuté au commencement de la séance publique annuelle de l'Académie des beaux-arts.

Si un pensionnaire entreprend un ouvrage important : opéra, drame lyrique, oratorio, poème lyrique et symphonique avec chœurs, etc., d'au moins trois parties, il est autorisé à en répartir les envois, par moitié environ, sur deux années consécutives de sa pension.

En ce cas, ce travail se substituera à celui exigé par les premiers de la troisième et de la quatrième année.

Nota. — Les pensionnaires compositeurs de musique jouissent de leur entrée aux théâtres lyriques nationaux pendant le temps de leur pension qu'ils sont autorisés à passer à Paris.

### Chapitre III. — Exposition des envois a Rome et a Paris.

*Art.* 33. — Les travaux obligatoires doivent être mis à la disposition du directeur chaque année, le 1^er mai.

*Art.* 34. — Il y a tous les ans, au 8 mai et pendant huit jours, exposition publique à l'Académie de France des travaux obligatoires des pensionnaires peintres, sculpteurs, architectes, graveurs en taille-douce, graveurs en médailles et graveurs en pierres fines.

Les travaux exécutés par les pensionnaires peintres, sculpteurs, graveurs en taille-douce, graveurs en médailles et graveurs en pierres fines de première année, depuis leur arrivée jusqu'au mois de mai, pourront figurer à cette exposition avec l'approbation du directeur de l'Académie.

Cette exposition est précédée par l'exécution de morceaux de musique de courte durée composés par les musiciens de première et de deuxième année et faisant partie de leurs envois.

Les pensionnaires musiciens de 1^re année pourront présenter à cette exécution deux des pièces de courte durée, avec accompagnement d'orchestre, qu'ils auront composées depuis leur arrivée.

*Art.* 35. — Les pensionnaires musiciens de 1^re et de 2e année devront remettre leurs envois au directeur de l'Académie à l'époque réglementaire, c'est-à-dire le 1^er mai de chaque année. Les pensionnaires musiciens ayant achevé leurs deux années de séjour à Rome, ne pourront quitter l'Académie qu'après avoir livré au directeur leur travail de 2e année.

Les pensionnaires de 3e et 4e année sont tenus de faire parvenir leurs envois de 6 juin au plus tard au secrétariat de l'Institut.

Tout pensionnaire qui n'aurait pas satisfait aux clauses du règlement perdra ses droits à l'exécution de ses œuvres au Conservatoire de musique.

*Art.* 36. — Ne sont admis en principe à l'exposition du 8 mai que les travaux demandés par le règlement.

Toutefois, les pensionnaires qui se seront complètement acquittés de leurs travaux réglementaires pourront être autorisés par le directeur à exposer, en même temps que ces travaux, les travaux supplémentaires qu'ils auraient exécutés.

Si ces travaux supplémentaires sont soumis à l'examen de l'Académie des beaux-arts, ils pourront être exposés à Paris en même temps que les envois.

Les pensionnaires de 4e année pourront être autorisés par l'Académie des beaux-arts à exposer à Paris, en même temps que leur dernier envoi, leurs envois précédents, ainsi que l'ensemble de leurs travaux, études, compositions, etc.

1. Les pensionnaires musiciens sont avertis que ceux qui ne rempliraient pas leurs engagements avec une scrupuleuse exactitude seraient déchus de leurs droits à la pension et au bénéfice de la fondation Pinette.

*Art.* 37. — Immédiatement après l'exposition de Rome, les travaux des pensionnaires seront expédiés à Paris pour être examinés par l'Académie des beaux-arts, puis exposés pendant une semaine à l'Ecole Nationale des beaux-arts. Cette exposition aura lieu dans la seconde quinzaine du mois de juin.

*Art.* 38. — Le rapport de l'Académie des beaux-arts sur les envois des pensionnaires est adressé au ministre, qui le fait insérer au *Journal officiel*. Copie en est transmise au directeur de l'Académie de France à Rome, pour que chaque pensionnaire ait par ses soins connaissance des parties de ce document qui le concernent.

CHAPITRE IV. — DE LA RETENUE. — DES MESURES QUE PEUT ENTRAÎNER LA NON-EXÉCUTION DES TRAVAUX OBLIGATOIRES.

*Art.* 39. — La retenue mensuelle exercée sur les traitements des pensionnaires étant destinée à garantir l'exécution de leurs travaux, nul d'entre eux n'aura droit à toucher le montant de cette retenue avant le terme de sa pension et avant qu'il ait rempli toutes les obligations réglementaires.

*Art.* 40. — Toutefois, si un pensionnaire justifie auprès du directeur du besoin qu'il a d'une partie de sa retenue pour terminer son travail de dernière année, il pourra en obtenir une partie qui, en aucun cas, ne dépassera la moitié de la somme totale. Le solde de la seconde moitié ne pourra être touché avant que le dernier envoi soit accepté par l'Académie des Beaux-Arts[1].

*Art.* 41. — Tout pensionnaire qui n'aura pas exécuté son travail de dernière année ou ne l'aura pas livré au directeur de l'Académie pour être exposé à Rome ne touchera pas sa retenue.

*Art.* 42. — Lorsqu'un pensionnaire aura laissé s'écouler deux années sans satisfaire à ses obligations, sa retenue, ou la partie restante de sa retenue, fera retour au Trésor.

*Art.* 43. — Quand un pensionnaire n'aura pas rempli ses obligations pendant deux années, l'Académie des beaux-arts sera saisie du fait par le directeur. Elle en fera l'objet d'un rapport au ministre en demandant que le pensionnaire soit privé de sa pension, sauf le cas où il pourrait invoquer un cas de force majeure.

CHAPITRE V. — RÈGLES D'ORDRE ÉTABLIES A L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME.

*Art.* 44. — Le temps des pensionnaires devant être exclusivement consacré à l'étude, il leur est interdit de se livrer à aucun travail de spéculation.

*Art.* 45. — La distribution des chambres et des ateliers se fait par le directeur de l'Académie, à raison de la nature de chaque art, et en tenant compte du droit d'ancienneté de nomination des pensionnaires.

Les pensionnaires ayant terminé leur pension devront rendre libres les locaux qu'ils occupent, aussitôt après l'exposition des envois de Rome.

Un état des lieux est dressé à l'arrivée de chaque pensionnaire.

*Art.* 46. — Il est expressément interdit d'emporter hors du Palais de l'Académie les livres et autres objets appartenant à l'établissement.

1. Modification adoptée dans la séance du 11 février 1911.

*Art.* 47. — Il est expressément défendu de transporter les plâtres de la galerie de sculpture et d'architecture hors du lieu où ils sont placés pour l'étude commune, sans l'autorisation du directeur.

*Art.* 48. — Chaque pensionnaire est responsable pécuniairement du mobilier de sa chambre et de son atelier; il doit, avant son départ de Rome, le représenter au complet et en bon état au directeur de l'Académie.

*Art.* 49. — Les pensionnaires se réunissent aux heures indiquées à une table commune pour le déjeuner et le dîner. Les repas sont servis dans la salle destinée à cet usage. Les pensionnaires ne peuvent inviter à leur table aucune personne étrangère à l'Académie.

Il est interdit de prendre les repas dans les chambres, à moins d'indisposition constatée par le service médical.

*Art.* 50. — Il est interdit aux pensionnaires de retenir pendant la nuit dans le Palais de l'Académie de France qui que ce soit, sous quelque prétexte que ce soit.

Pour le maintien de l'ordre et la sûreté, les portes du Palais doivent être fermées à minuit.

*Art.* 51. — Les pensionnaires, placés sous la protection du gouvernement de la République française, n'oublieront jamais que leur conduite doit être irréprochable.

*Art.* 52. — Tout pensionnaire qui aurait commis une infraction grave aux lois du pays dans lequel il se trouvera, pourra, sur le rapport du directeur de l'Académie adressé au ministre, être privé de sa pension.

### 3. Liste des lauréats des concours au Grand Prix de Rome.

#### 1803.

*Composition musicale*[1]. — *Alcyone*, scène dramatique, par le citoyen Arnault. — Grand Prix : ANDRO Albert-Auguste), né à Paris, en 1781, élève du citoyen GOSSEC.

#### 1804.

*Composition musicale*. — *Cupidon pleurant Psyche*. — Pas de Grand Prix. — Seconds Prix : GASSE Ferdinand), né à Naples, le 8 avril 1780, élève de M. GOSSEC; DOURLEN (Victor-Charles-Paul), né à Dunkerque, le 3 novembre 1780, élève de M. GOSSEC.

#### 1805.

*Composition musicale*. — *Cupidon pleurant Psyche*, par M. Arnault. — Grands Prix : DOURLEN (Victor-Charles-Paul), né à Dunkerque, le 3 novembre 1780, élève de MM. GOSSEC et CATEL; GASSE (F.), né à Naples, le 8 avril 1780, élève de MM. GOSSEC et CATEL.

#### 1806.

*Composition musicale*. — *Hero*, cantate, par M. de Saint-Victor. — Grand Prix : BERTHELIER (Guillaume), né à Paris, en 1788, élève de M. TARGET. — Second Prix : DÉSAX (Gustave), né à Paris, en 1782, élève du Conservatoire.

#### 1807.

*Composition musicale*. — *Arianne*, cantate, par M. de Saint-Victor. — Pas de Grand Prix. — Seconds Prix : DAUSSOIGNE (Joseph), né à Givet (Ardennes), le 24 juin 1790, élève de M. MÉHUL; FÉTIS (François-Joseph), né à Mons, dép. de Jemmapes, le 23 mars 1784, élève de M. LEMOINE. — Médaille d'encouragement : BLONDEAU (Auguste-Louis), né à Paris, le 15 [illegible] 1788, élève de M. MÉHUL.

#### 1808.

*Marie Stuart*, monologue lyrique, par M. [illegible]. — Grand Prix : BLONDEAU (Auguste-Louis), né [illegible], le [illegible] octobre 1788, élève de M. MÉHUL. — [illegible] Second Prix.

#### 1809.

*Agar dans le désert*, scène lyrique par M. de Jouy. — Grand Prix : DAUSSOIGNE-MÉHUL (Joseph), né à Givet (Ardennes), le [illegible]

1. Premier concours de composition musicale.

24 juin 1790, élève de M. Méhul. — Seconds Prix : Beaulieu (Marie-Désiré-Martin), né à Paris, le 11 avril 1791, élève de M. Méhul; Vidal (Jean-Jacques), né à Sorèze (Tarn), le 7 mars 1789, élève de M. Gossec.

**1810.**

*Hero*, cantate, par M. de Saint-Victor. — Grand Prix : Beaulieu (Marie-Désiré-Martin), né à Paris, le 11 avril 1791, élève de M. Méhul.

**1811.**

*Ariane*, cantate, par M. de Saint-Victor. — Grand Prix : Chelard (Hippolyte-André-Jean-Baptiste), né à Paris, le 1er février 1789, élève de M. Gossec. — Second Prix : Cazot (Félix), né à Orléans, en 1790, élève de M. Gossec.

**1812.**

*La Duchesse de La Vallière*, cantate, par M. d'Avrigny. — Grands Prix : Herold (Louis-Joseph-Ferdinand), né à Paris, le 29 janvier 1791, élève de M. Méhul; Cazot (Félix), né à Orléans, le 6 avril 1790, élève de M. Gossec.

**1813.**

*Herminie*, scène lyrique, par M. Vieillard. — Grand Prix : Panseron (Auguste-Mathieu), né à Paris, le 26 avril 1795, élève de MM. Gossec et Berton. — Second Prix : Roll (Pierre-Gaspard), né à Poitiers, le 5 octobre 1787, élève de MM. Reicha et Berton.

**1814.**

*Atala*, cantate, par M. Vieillard. — Grand Prix : Roll (Pierre-Gaspard), né à Poitiers, le 5 octobre 1787, élève de MM. Reicha et Berton.

**1815.**

*Œnone*, scène lyrique, par M. Vieillard. — Grand Prix : Benoist (François), né à Nantes, le 10 septembre 1794, élève de M. Catel.

**1816.**

*Les derniers moments du Tasse*, cantate, par M. de Jouy. — Pas de Grand Prix. — Seconds Prix : Batton (Désiré-Alexandre), né à Paris, le 2 janvier 1798, élève de M. Cherubini; Halévy (Jacques-Fromental-Elie), né à Paris, le 26 mai 1799, élève de M. Cherubini.

**1817.**

*Mort d'Adonis*, cantate, par M. Vinaty. — Grand Prix : Batton (Désiré-Alexandre), né à Paris, le 2 janvier 1798, élève de M. Cherubini. — Second Prix : Halévy (Jacques-Fromental-Elie), né à Paris, le 26 mai 1799, élève de M. Cherubini.

**1818.**

*Jeanne d'Arc*, cantate, par M. Vinaty. — Pas de Grand Prix. Second Prix : Leborne (Aimé-Ambroise-Simon), né à Bruxelles, le 29 décembre 1797, élève de M. Cherubini.

**1819.**

*Herminie*, cantate, par M. Vinaty. — Grands Prix : Halévy (Jacques-Fromental-Elie), né à Paris, le 26 mai 1799, élève de M. Cherubini; Massis, dit Turina (Pierre-Jean-Paul-Crépin), né à Alexandrie, le 5 juillet 1797, élève de M. Reicha. — Second Prix : Poisson (Toussaint-René), né à Paris, le 8 juin 1796, élève de M. Berton. — Médaille d'argent : Defrance (Benoît-Emmanuel), né à Paris, en 1795, élève de M. Reicha.

**1820.**

*Sophonisbe*, scène lyrique, par M. Vieillard. — Grand Prix : Leborne (Aimé-Ambroise-Simon), né à Bruxelles, le 29 décembre 1797, élève de M. Cherubini. — Second Prix : Ripaut (Louis-Victor-Etienne), né à Paris, le 11 janvier 1798, élève de M. Berton. — Mention : Barbereau (Auguste-Mathurin-Balthazar), né à Paris, le 14 novembre 1799, élève de M. Reicha.

**1821.**

*Diane*, cantate, par M. Vinaty. — Grand Prix : Ripaut (Louis-Victor-Etienne), né à Paris, le 11 janvier 1798, élève de M. Berton.

**1822.**

*Geneviève de Brabant*, scène lyrique, par M. Vinaty. — Grand Prix : Ledoublourois (Joseph-Auguste), né à Versailles, en juin 1799, élève de M. Lesueur. — Seconds prix : Barbereau (Auguste-Mathurin-Balthazar), né à Paris, le 14 novembre 1799, élève de M. Reicha; Court de Fontnichel (Hippolyte-Honoré-Joseph), né à Grasse (Var), le 25 juin 1799, élève de M. Chelard.

**1823.**

*Thisbé*, cantate, par M. Vinaty. — Grands Prix : Boilly (Edouard), né à Paris, le 16 novembre 1799, élève de MM. Boïeldieu et Fétis; Ermel (Louis-Constant), né à Gand, le 27 décembre 1798, élève de M. Lesueur. — Seconds Prix : Simon (Maximilien-Charles), né à Metz, en 1797, élève de M. Lesueur; Labarre (Théodore), né à Paris, le 24 mars 1805, élève de MM. Boïeldieu et Fétis.

**1824.**

*Agnès Sorel*, scène lyrique, par M. Vieillard. — Grand Prix : Barbereau (Auguste-Mathurin-Balthasar), né à Paris, le 14 novembre 1799, élève de M. Reicha. — Second Prix : Guillaion (Albert), né à Meaux, en 1801, élève de MM. Berton et Fétis. — Mention : Adam (Adolphe-Charles), né à Paris, le 24 juillet 1803, élève de MM. Boïeldieu et Reicha.

**1825.**

*Ariane à Naxos*, scène lyrique, par M. Vinaty. — Grand Prix : Guillion (Albert), né à Meaux, en 1801, élève de MM. Berton et Fétis. — Seconds Prix : Paris (Claude-Joseph), né à Lyon, le 6 mars 1801, élève de M. Lesueur; Adam (Adolphe-Charles), né à Paris, le 24 juillet 1803, élève de MM. Boïeldieu et Reicha.

**1826.**

*Herminie*, cantate, par M. Vinaty. — Grand Prix : Paris (Claude-Joseph), né à Lyon, le 6 mars 1901, élève de M. Lesueur. — Seconds Prix : Guiraud (Jean-Baptiste), né à Bordeaux, en 1803, élève de M. Lesueur; Benaime (Paul-Emile), né à Paris, le 7 juillet 1802, élève de MM. Berton et Fétis.

**1827.**

*Orphée*, cantate, par M. Berton. — Grand Prix : Guiraud (Jean-Baptiste), né à Bordeaux, en 1803, élève de MM. Lesueur et Reicha. — Seconds Prix : Ross-Desperreaux (Guillaume), né à Clermont (Puy-de-Dôme), le 20 septembre 1801, élève de M. Berton; Gilbert (Alphonse), né à Paris, le 29 janvier 1804, élève de M. Berton.

**1828.**

*Herminie*, cantate, par M. Vieillard. — Grand Prix : Ross-Desperreaux (Guillaume), né à Clermont (Puy-de-Dôme), le 20 septembre 1801, élève de M. Berton. — Seconds Prix : Berlioz (Louis-Hector), né à la Côte-Saint-André (Isère), le 11 décembre 1803, élève de MM. Lesueur et Reicha; Narbout (Pierre-Julien), né à Paris, le 8 juillet 1799, élève de MM. Lesueur et Reicha.

**1829.**

*Cléopatre*, cantate, par M. Vieillard. — Pas de Grand Prix. — Premier Second Prix : Prévost (Eugène), né à Paris, le 23 avril 1809, élève de M. Lesueur. — Deuxième Second Prix : Montfort (Alexandre), né à Paris, le 12 mai 1803, élève de MM. Berton, Boïeldieu et Fétis.

**1830.**

*Sardanapale*, cantate par M. Gail. — Grands Prix : Berlioz (Louis-Hector), né à la Côte-Saint-André (Isère), le 11 décembre 1803, élève de MM. Lesueur et Reicha; Montfort (Alexandre), né à Paris, le 12 mai 1803, élève de MM. Berton, Boïeldieu et Fétis. — Second Prix : Millault (Laurent-François-Edouard), né à Paris, le 13 février 1808, élève de MM. Boïeldieu, Lesueur et Fétis.

**1831.**

*Bianca Capello*, cantate par M. le comte de Pastoret. — Grand Prix : Prévost (Eugène), né à Paris, le 23 avril 1809, élève de M. Lesueur. — Seconds Prix : Lagrave (Pierre), né à Paris, le 10 mai 1811, élève de MM. Berton et Fétis; Elwart (Antoine), né à Paris, le 19 novembre 1808, élève de MM. Lesueur et Fétis. — Mention honorable : Thomas (Ambroise), né à Metz (Moselle), le 5 août 1811, élève de MM. Lesueur et Barbereau.

**1832.**

*Hermann et Ketty*, scène lyrique, par M. le comte de Pastoret. — Grand Prix : Thomas (Ambroise), né à Metz, le 5 août 1811, élève de MM. Lesueur et Barbereau. Mentions honorables : Alkan (Charles-Valentin), né à Paris, le 30 novembre 1813, élève de M. Zimmermann; Boisselot (Xavier), né à Montpellier (Hérault), le 3 décembre 1811, élève de M. Lesueur.

**1833.**

*Le Contrebandier espagnol*, scène lyrique, par M. de Pastoret. — Grand Prix : Thys (Alphonse), né à Paris, le 9 mars 1807, élève de MM. Berton et Benaime. — Second Grand Prix : Lecarpentier (Adolphe-Clair), né à Paris, le 17 février 1809, élève de MM. Lesueur et Fétis.

**1834.**

*L'Entrée en loge*, par M. Gail. — Grand Prix : Elwart (Antoine), né à Paris, le 19 novembre 1808, élève de MM. Lesueur et Fétis. — Second Grand Prix : Colet (Hippolyte-Raymond), né à Nîmes (Gard), le 5 novembre 1808, élève de MM. Berton et Reicha. — Deuxième Second Grand Prix : Boisselot (Xavier), né à Montpellier, le 3 décembre 1811, élève de MM. Lesueur et Fétis. — Mention : Placey (Auguste), né aux Ternes (Seine), le 11 octobre 1816, élève de MM. Lesueur et Reicha.

**1835.**

*Achille*, scène lyrique, par M. Paulin. — Grand Prix : Bourlanger (Ernest-Henri-Alexandre), né à Paris, le 16 septembre

1815, élève de MM. Lesueur et Halévy. — Second Grand Prix : De Lacour (Vincent-Conrad-Félix), né à Paris, le 25 mars 1808, élève de MM. Berton, Fétis et Boïly.

**1836.**

*Velléda*, scène lyrique, par M. Bignon. — Grand Prix : Boisselot (Xavier), né à Montpellier (Hérault), le 3 décembre 1811, élève de MM. Lesueur et Fétis. — Second Grand Prix : Besozzi (Louis-Désiré), né à Versailles, le 3 avril 1814, élève de MM. Lesueur et Barbereau.

**1837.**

*Marie-Stuart et Rizzio*, scène lyrique, par M. Léon Halévy. — Premier Grand Prix : Besozzi (Louis-Désiré), né à Versailles, le 3 avril 1814, élève de MM. Lesueur et Barbereau. — Premier second Grand Prix : Chollet (Louis-François), né à Paris, le 5 juillet 1815, élève de MM. Berton et Zimmermann aîné. — Deuxième second Grand Prix : Gounon (Charles-François), né à Paris, le 17 juin 1818, élève de MM. Reicha, Halévy et Lesueur.

**1838.**

*La Vendetta*, cantate, par M. le comte de Pastoret. — Premier Grand Prix : Bousquet (Ange-Georges-Jacques), né à Perpignan (Pyrénées-Orientales), le 12 mars 1818, élève de MM. Berton et Le Borne. — Second Grand Prix : Delebevez (Edme-Marie-Ernest), né à Paris, le 31 mai 1817, élève de MM. Berton et Halévy. — Deuxième second Grand Prix : Dancla (Charles-Jean-Baptiste), né à Bagnères-de-Bigorre (Hautes-Pyrénées), le 19 décembre 1817, élève de MM. Berton et Halévy. — Mention honorable : Roger (Alexis-André), né à Château-Gontier, le 11 juin 1814, élève de MM. Lesueur et Paër.

**1839.**

*Fernand*, scène lyrique, par M. le comte de Pastoret. — Premier Grand Prix : Gounon (Charles-François), né à Paris, le 17 juin 1818, élève de MM. Lesueur, Reicha, Paër et Halévy. — Second Prix : Bazin (François-Emmanuel-Joseph), né à Marseille, le 4 septembre 1816, élève de MM. Berton et Halévy.

**1840.**

*Héloïse de Montfort*, cantate, par M. E. Deschamps. — Premier Grand Prix : Bazin (François-Emmanuel-Joseph), né à Marseille, le 4 septembre 1816, élève de MM. Berton et Halévy. — Deuxième Grand Prix : Batiste Antoine-Edouard), né à Paris, le 28 mars 1820, élève de M. Halévy. — Mention honorable : Coreldi de Garaude (Alexis-Albert-Gauthier), né à Choisy-le-Roi (Seine), le 27 octobre 1821, élève de M. Paër.

**1841.**

*Lionel Foscari*, cantate, par M. le marquis de Pastoret. — Premier Grand Prix : Maillard (Louis, né à Montpellier, le 24 mars 1817, élève de MM. Le Borne et Barbereau. — Second Grand Prix : Mozin (Désiré-Théodore), né à Paris, le 25 janvier 1818, élève de MM. Berton et Halévy ; — Deuxième Second Grand Prix : Coreldi de Garaude (Alexis-Albert-Gauthier), né à Choisy-le-Roi (Seine), le 27 octobre 1821, élève de MM. Paër et Halévy.

**1842.**

*La Reine Flore*, ballade des rives du Mein, par le marquis de Pastoret. — Premier Grand Prix : Roger (Alexis-André), né à Château-Giron (Mayenne), le 17 juin 1814, élève de MM. Halévy et Carafa. — Second Grand Prix : Masse (Félix-Marie, dit Victor), né à Lorient (Morbihan), le 7 mars 1822, élève de MM. Halévy et Zimmermann.

**1843.**

*Le Chevalier enchanté*, cantate, par M. le marquis de Pastoret. — Pas de Grand Prix. — Second Grand Prix : Duvernoy (Henri Louis-Charles), né à Paris, le 16 novembre 1820, élève de M. Halévy. — Mention honorable : Marchand (Nicolas-Alexandre), né à Bourmont (Haute-Marne), en 1819, élève de M. Fétis.

**1844.**

*Le Renégat de Tanger*, cantate, par le marquis de Pastoret. — Premier Grand Prix : Masse (Félix-Marie, dit Victor), né à Lorient (Morbihan), le 7 mars 1822, élève de MM. Halévy et Zimmermann. — Deuxième Premier Grand Prix : Renaud de Vilback, né à Montpellier, le 3 juin 1829, élève de M. Halévy. — Second Grand Prix : Mertens (Jean-Henri), né à Paris, le 3 janvier 1819, élève de M. Carafa.

**1845.**

*Imogine*, cantate, par M. Vieillard. — Pas de Premier Grand Prix. — Second Grand Prix : Ortolan (Eugène), né à Paris, le 1er avril 1824, élève de MM. Berton et Halévy.

**1846.**

*Velasquez*, cantate, par M. C. Doucet. — Premier Grand Prix : Gastinel (Léon-Gustave-Cyprien), né à Villiers-les-Pots (Côte-d'Or), le 13 août 1823, élève de M. Halévy. — Mention honorable : Charlot (Joseph-Auguste), né à Nancy, le 21 janvier 1827, élève de M. Carafa.

**1847.**

*L'Ange et Tobie*, cantate, par M. Léon Halévy. — Premier Grand Prix : Deffès (Pierre-Louis), né à Toulouse, le 25 juillet 1819, élève de M. Halévy. — Premier Second Grand Prix : Crèvecœur (Joseph-Eugène), né à Calais, le 12 janvier 1819, élève de M. Colet. — Deuxième Second Grand Prix : Charlot (Joseph-Auguste), né à Nancy, le 21 janvier 1827, élève de M. Carafa.

**1848.**

*Damoetas*, cantate, par M. Paul Lacroix. — Premier Grand Prix : Duprato (Jules-Laurent), né à Nîmes, le 26 mars 1827, élève de M. Le Borne. — Premier Second Grand Prix : Bazille (Auguste-Ernest), né à Paris, le 27 août 1828, élève de M. Halévy. — Deuxième Second Grand Prix : Mathias (Georges-Amédée-Saint-Clair), né à Paris, le 14 octobre 1826, élève de M. Halévy.

**1849.**

*Antonio*, cantate, par M. Camille Doucet. — Pas de Premier Grand Prix. — Premier Second Grand Prix : Cahen (Ernest), né à Paris, le 18 août 1828, élève de MM. Adam et Zimmermann. — Deuxième Second Grand Prix : Jonas (Emile, né à Paris, le 5 mars 1827, élève de M. Carafa.

**1850.**

*Emma et Eginhard*, cantate, par M. Bignan. — Premier Grand Prix : Charlot (Joseph-Auguste), né à Nancy, le 21 janvier 1827, élève de MM. Carafa et Zimmermann. — Second Grand Prix : Morbange-Alkas (Napoléon), né à Paris, le 2 février 1826, élève de MM. Adam et Zimmermann. — Deuxième Second Grand Prix : Hignard (Jean-Louis-Aristide), né à Nantes, le 20 mai 1822, élève de M. Halévy.

**1851.**

*Le Prisonnier*, cantate, par M. Edouard Monnais. — Premier Grand Prix : Delebellé (Jean-Charles-Alfred), né à Paris, le 12 janvier 1826, élève de MM. Adam et Colet. — Second Grand Prix : Galibert (Pierre-Christophe-Charles), né à Perpignan, le 8 août 1826, élève de MM. Halévy et Bazin. — Deuxième Second Grand Prix : Duhamel (Emile), né à Saint-Brieuc, le 16 février 1830, élève de MM. Halévy et Bazin.

**1854.**

*Francesca de Rimini*, cantate, par M. Emile Bonnaure. — Premier Grand Prix : Bartan (Grat-Norbert), né à Bayonne (Basses-Pyrénées), le 7 juin 1828, élève de M. Le Borne. — Second Grand Prix : Delannoy (Victor-Alphonse), né à Lille, le 2 septembre 1828, élève de M. Halévy. — Deuxième Second Grand Prix : Vast (Eugène-Antoine), né à Fontaine-la-Soret (Eure), le 4 juillet 1833, élève de M. Adam.

**1855.**

*Acis et Galatée*, cantate, par M. Camille du Locle. — Premier Grand Prix : Conte (Jean), né à Toulouse, le 12 mai 1830, élève de M. Carafa. — Second Grand Prix : Gizos, dit Chéri (Victor), né à Auxerre (Yonne), le 14 mars 1830, élève de MM. Adam et Zimmermann.

**1856.**

*David*, cantate, par M. Gaston d'Albano (Mlle Chevallier de Montréal). — Pas de premier Grand Prix. — Premier second Grand Prix : Bizet (Alexandre-César-Léopold, dit Georges), né à Paris, le 25 octobre 1838, élève de MM. Halévy et Zimmermann. — Deuxième second Grand Prix : Lachemié (Eugène), né à Paris, le 7 juin 1831, élève de MM. Halévy et Barbereau. — Mention honorable : Faubert (Pierre), né à Toulouse, le 21 novembre 1828, élève de M. Carafa.

**1857.**

*Cloris et Clotilde*, cantate par M. Am. Burion. Premier Grand Prix : Bizet (Alexandre-César-Léopold, dit Georges), né à Paris, le 25 octobre 1838, élève de MM. Halévy et Zimmermann. — Deuxième Premier Grand Prix : Colin (Charles-Joseph), né à Cherbourg le 2 juin 1832, élève de MM. Ambroise Thomas et Ad. Adam. — Second Grand Prix : Faubert (Pierre), né à Toulouse, le 21 novembre 1828, élève de M. Carafa.

Mention honorable : CHÉROUVRIER (Edmond-Marie), né à Sablé (Sarthe), le 7 février 1831, élève de M. LEBORNE.

### 1858.

*Jephté*, cantate, par M. Emile Cecile. — Premier Grand Prix : DAVID (Samuel), né à Paris, le 12 novembre 1836, élève de MM. HALÉVY et BAZIN. — Second Grand Prix : CHEROUVRIER (Edmond-Marie), né à Sablé (Sarthe), le 7 février 1831, élève de M. LEBORNE. — Mention honorable : TILLEVESSE (Jules-François), né à Belleville (Seine), le 11 novembre 1827, élève de MM. CARAFA et REBER.

### 1859.

*Rajazet et le joueur de flûte*, cantate par M. Edouard Monnais. — Premier Grand Prix : GUIRAUD (Ernest), né à la Nouvelle-Orléans, le 23 juin 1837, élève de MM. HALÉVY et BARBEREAU. — Second Grand Prix : DUBOIS (Clément-François-Théodore), né à ROSNAY (Marne), le 24 août 1837, élève de MM. Ambroise THOMAS et BAZIN. — Première Mention honorable : PALADILHE (Emile), né à Montpellier, le 3 juin 1844, élève de M. HALÉVY. — Deuxième Mention honorable : DESLANDES (Adolphe-Edouard-Marie), né à Batignolles-Monceaux, le 22 janvier 1840, élève de M. LEBORNE.

### 1860.

*Le Czar Ivan IV*, cantate, par M. Théodore Anne. — Premier Grand Prix : PALADILHE (Emile), né à Montpellier, le 3 juin 1844, élève de M. HALÉVY. — Second Grand Prix : DESLANDES (Adolphe-Edouard-Marie), né à Batignolles-Monceaux, le 22 janvier 1840, élève de M. LEBORNE. — Mention honorable : LEGOUIX (Isidore-Edouard), né à Paris, le 1er avril 1834, élève de MM. THOMAS et REBER.

### 1861.

*Atala*, cantate, par M. Victor Roussy. — Premier Grand Prix : DUBOIS (Clément-François-Théodore), né à ROSNAY (MARNE), le 24 août 1837, élève de MM. Ambr. THOMAS et BAZIN. — Premier Second Grand Prix : SALOMÉ (Théodore-César), né à Paris, le 20 janvier 1834, élève de MM. THOMAS et BAZIN. — Deuxième Second Grand Prix : ANTHIOME (Eugène-Jean-Baptiste), né à Lorient (Morbihan), le 19 mars 1836, élève de MM. CARAFA et ELWART.

### 1862.

*Louise de Mézières*, par M. Edouard Monnais. — Premier Grand Prix : BOURGAULT-DUCOUDRAY (Louis-Albert), né à Nantes, le 2 février 1840, élève de M. Ambroise THOMAS. — Second Grand Prix : DAUBAUSER (Adolphe-Léopold), né à Paris, le 26 février 1835, élève de MM. HALÉVY, REBER et François BAZIN. — Mention honorable : MASSENET (Jules-Emile-Frédéric), né à Montaut (Haute-Loire), le 12 mai 1842, élève de MM. Ambroise THOMAS et REBER.

### 1863.

*David Rizzio*, par M. Gustave Chouquet. — Premier Grand Prix : MASSENET (Jules-Emile-Frédéric), né à Montaut (Haute-Loire), le 12 mai 1842, élève de MM. Ambr. THOMAS et REBER. — Second Grand Prix : CONSTANTIN (Titus-Charles), né à Marseille, le 7 janvier 1835, élève de M. Ambr. THOMAS. — Mention honorable : RUIZ (Gustave-Raphaël), né à Nevers, le 6 mars 1840, élève de M. LEBORNE.

### 1864.

Pendant huit années, de 1864 à 1871 inclusivement, les jugements des concours pour les prix de Rome ont, aux termes du décret impérial du 13 décembre 1863, cessé d'appartenir à l'Académie pour être attribués à un jury spécial.

Composition musicale. — *Irashoé*, par M. Victor Roussy. — Grand Prix : SIRG (Charles-Victor), né à Turckheim (Haut-Rhin), le 8 août 1837, élève de M. Ambroise THOMAS.

### 1865.

*Renaud dans les jardins d'Armide*, par M. C. du Locle. — Grand Prix : LENEPVEU (Charles-Ferdinand), né à Rouen, le 4 octobre 1840, élève de M. Ambroise THOMAS.

### 1866.

*Dalila*, par M. Edouard Vierne. — Grand Prix : PESSARD (Emile-Louis-Fortuné), né à Montmartre (Seine), le 29 mai 1843, élève de M. CARAFA.

### 1867.

*Le dernier des Abencerages*, par M. Emile Cecile. — Pas de prix.

### 1868.

*Daniel*, par M. Emile Cécile. — Grand Prix : 1. PHILIPPEIER-RABUTEAU (Victor-Alfred), né à Paris, le 7 juin 1843, élève de M. Ambroise THOMAS; 2. WINTZWEILLER (Eugène), né à Wœrth (Bas-Rhin), le 12 décembre 1844, élève de M. Ambroise THOMAS.

### 1869.

*Françoise de Rimini*, par M. Georges Chazal. — Grand Prix : TAUDOU (Antoine-Antonin-Barthélemi), né à Perpignan (Pyrénées-Orientales), le 24 août 1846, élève de M. REBER.

### 1870.

*Le Jugement de Dieu*, par M. H. Dutheil. — Grands Prix : 1. MARÉCHAL (Charles-Henri), né à Paris, le 22 janvier 1842, élève de M. Victor MASSÉ; — 2. LEFEBVRE (Charles-Edouard), né à Paris, le 19 juin 1843, élève de MM. Ambroise THOMAS et GOUNOD.

### 1871.

*Jeanne d'Arc*, par M. Jules Barbier. — Grand Prix : SERPETTE (Henri-Charles-Antoine-Gaston), né à Nantes, le 4 novembre 1846, élève de M. Ambroise THOMAS. — Accessit : SALVAYRE (Gervais-Bernard), né à Toulouse, le 24 juin 1847, élève de M. Ambroise THOMAS.

### 1872.

Par décret du 13 novembre 1871, les dispositions du décret du 13 novembre 1863 sont abrogées, et les jugements des concours de Rome rendus à l'Académie des beaux-arts.

*Calypso*, par M. Victor Roussy. — Premier Grand Prix : SALVAYRE (Gervais-Bernard), né à Toulouse, le 24 juin 1847, élève de MM. Ambroise THOMAS et BAZIN. — Second Grand Prix : ERHART (Léon), né à Mulhouse (Alsace), le 11 mai 1854, élève de M. REBER.

### 1873.

*Mazeppa*, cantate par M. de Lauzières. — Premier Grand Prix : PUGET (Paul-Charles-Marie), né à Nantes, le 25 juin 1848, élève de M. Victor MASSÉ. — Second Grand Prix : HILLEMACHER (Paul-Joseph-Wilhelm), né à Paris, le 25 novembre 1852, élève de M. François BAZIN. — Mention honorable : MARMONTEL (Antoine-Emile-Louis), né à Paris, le 24 novembre 1850, élève de M. François BAZIN.

### 1874.

*Acis et Galathée*, cantate, par M. Adenis. — Premier Grand Prix : ERHART (Léon), né à Mulhouse (Alsace), le 11 mai 1854, élève de M. REBER. — Second Grand Prix : VÉRONGE DE LA NOX (Paul), né à Fontainebleau, le 29 juin 1853, élève de M. François BAZIN. — Mention honorable : WORMSER (André-Alphonse-Toussaint), né à Paris, le 1er novembre 1851, élève de M. François BAZIN.

### 1875.

*Clytemnestre*, cantate, par M. Roger Ballu. — Grand Prix : WORMSER (André-Alphonse-Toussaint), né à Paris, le 1er novembre 1851, élève de M. François BAZIN. — Mention honorable : DUTACQ (Amédée-Jean), né à Neuilly (Seine), le 18 juillet 1848, élève de M. REBER.

### 1876.

*Judith*, cantate, par M. Paul Alexandre. — Premier Grand Prix : HILLEMACHER (Paul-Joseph-Wilhelm), né à Paris, le 25 novembre 1852, élève de M. François BAZIN. — Deuxième Premier Grand Prix : VÉRONGE DE LA NOX (Paul), né à Fontainebleau, le 29 juin 1853, élève de M. François BAZIN. — Premier Second Grand Prix : DUTACQ (Amédée-Jean), né à Neuilly (Seine), le 18 juillet 1848, élève de M. REBER. — Deuxième Second Grand Prix : ROUSSEAU (Samuel-Alexandre), né à Neuve-Maison (Aisne), le 11 juin 1853, élève de M. François BAZIN.

### 1877.

*Rebecca à la fontaine*, cantate, par M. Pierre Barbier. — Pas de Premier Grand Prix. — Second Grand Prix : BLANC (Claude), né à Lyon, le 20 mars 1854, élève de M. François BAZIN. — Mention honorable : BROUTIN (Clément-Jules), né à Orchies (Nord), le 4 mais 1851, élève de M. Victor MASSÉ.

### 1878.

*La Fille de Jephté*, cantate, par M. Edouard Guinand. — Premier Grand Prix : BROUTIN (Clément-Jules, né à Orchies (Nord), le 4 mai 1851, élève de M. Victor MASSÉ. — Deuxième Premier Grand Prix : ROUSSEAU (Samuel-Alexandre), né à Neuve-Maison (Aisne), le 11 juin 1853, élève de M. François BAZIN. — Première mention honorable : HUE (Georges-Adolphe), né à Versailles, le 6 mai 1858, élève de M. REBER. — Deuxième mention honorable : DALLIER (Henri-Edouard), né à Reims, le 20 mars 1849, élève de M. François BAZIN.

### 1879.

*Médée*, cantate, par M. Grimault. — Premier Grand Prix : HUE (Georges-Adolphe), né à Versailles, le 6 mai 1858, élève de M. REBER. — Second Grand Prix : HILLEMACHER (Lucien-Joseph-Edouard), né à Paris, le 10 juin 1860, élève de M. MASSENET. — Mention honorable : MARTY (Eugène-Georges), né à Paris, le 16 mai 1860, élève de M. MASSENET.

### 1880.

*Fingal*, cantate, par M. Charles Darcourt. — Premier Grand Prix : HILLEMACHER (Lucien-Joseph-Edouard), né à Paris, le 10 janvier 1860, élève de M. MASSENET. — Second Grand Prix : MARTY (Eugène-Georges), né à Paris, le 16 mai 1860, élève de M. MASSENET.

**1881.**

*Geneviève*, cantate, par M. E. Guinand. — Pas de Grand Prix. — Premier Second Grand Prix : Brunead (Louis-Charles-Bonaventure-Alfred), né à Paris, le 3 mars 1857, élève de M. Massenet. — Deuxième Second Grand Prix : Vidal (Paul-Antonin), né à Toulouse, le 16 juin 1863, élève de M. Massenet. — Mention honorable : Missa (Jean-Louis-Edmond), né à Reims (Marne), le 12 juin 1861, élève de M. Massenet.

**1882.**

*Edith*, cantate, par M. Guinand. — Premier Grand Prix : Marty (Eugène-Georges), né à Paris, le 16 mai 1860, élève de M. Massenet. — Deuxième Premier Grand Prix : Pierné (Henri-Constant-Gabriel), né à Metz, le 16 août 1863, élève de M. Massenet. — Mention honorable : Leroux (Xavier-Henry-Napoléon), né à Rome, le 11 octobre 1863, élève de M. Massenet.

**1883.**

*Le Gladiateur*, cantate, par M. Emile Moreau. — Premier Grand Prix : Vidal (Paul-Antonin), né à Toulouse, le 16 juin 1863, élève de M. Massenet. — Premier Second Grand Prix : Debussy (Achille-Claude), né à Saint-Germain-en-Laye, le 22 août 1862, élève de M. Guiraud. — Deuxième Second Grand Prix : René dit Bibard (Charles-Olivier), né à Paris, le 6 mai 1863, élève de M. Delibes. — Deuxième Second Grand Prix : Leroux (Xavier-Henry-Napoléon), né à Rome, le 11 octobre 1863, élève de M. Massenet.

**1885.**

*Endymion*, cantate, par M. Augé de Lassus. — Premier Grand Prix : Leroux (Xavier-Henry-Napoléon), né à Rome, le 11 octobre 1863, élève de M. Massenet. — Second Grand Prix : Savard (Marie-Emmanuel-Augustin), né à Paris, le 15 mai 1861, élève de M. Massenet. — Mention honorable : Gedalge (André), né à Paris, le 27 décembre 1856, élève de M. Guiraud.

**1886.**

*La Vision de Saül*, cantate, par M. Eugène Adenis. — Premier Grand Prix : Savard (Marie-Emmanuel-Augustin), né à Paris, le 15 mai 1861, élève de M. Massenet. — Premier Second Grand Prix : Kaiser (Henri-Charles), né à Nancy (Meurthe-et-Moselle), le 11 mai 1861, élève de M. Massenet. — Deuxième Second Grand Prix : Gedalge (André), né à Paris, le 27 décembre 1856, élève de M. Guiraud.

**1887.**

*Didon*, cantate, par M. Augé de Lassus. — Premier Grand Prix : Charpentier (Gustave), né le 25 juin 1860, à Dieuze (Lorraine), élève de M. Massenet. — Premier Second Grand Prix : Bachelet (Georges), né à Paris, le 26 février 1864, élève de M. Guiraud. — Deuxième Second Grand Prix : Erlanger (Camille), né à Paris, le 25 mai 1863, élève de M. Delibes.

**1888.**

*Velléda*, cantate, par M. Fernand Beissier. — Premier Grand Prix : Erlanger (Camille), né à Paris, le 25 mai 1863, élève de M. Léo Delibes — Premier Second Grand Prix : Dukas (Paul-Abraham), né à Paris, le 1er octobre 1865, élève de M. Guiraud.

**1889.**

*Sonèle*, par M. Eugène Adenis. — Pas de Grand Prix, ni de Premier Second Grand Prix. — Deuxième Second Grand Prix : Fournier (Emile-Eugène-Alix), né à Paris, le 11 octobre 1864, élève de M. Léo Delibes.

**1890.**

*Cléopâtre*, cantate, par M. Fernand Beissier. — Premier Grand Prix : Cabrado (Michel-Gaston), né au Mée (Seine-et-Marne), le 20 juillet 1864, élève de M. Massenet. — Deuxième Premier Grand Prix : Bachelet (Alfred-Georges), né à Paris, le 26 février 1864, élève de M. Guiraud. — Premier Second Grand Prix : Lutz (Charles-Gustave-Henry), né à Biarritz (Basses-Pyrénées), le 29 mars 1864, élève de M. Guiraud. — Deuxième Second Grand Prix : Silver (Charles), né à Paris, le 16 avril 1868, élève de M. Massenet.

**1891.**

*L'Interdit*, cantate, par M. Edouard Noël. — Premier Grand Prix : Silver (Charles), né à Paris, le 16 avril 1868, élève de M. Massenet. — Premier Second Grand Prix : Fournier (Emile-Eugène-Alix), né à Paris, le 11 octobre 1864, élève de M. Delibes. — Mention honorable : Andres (François-Joseph-Camille), né à Ingersheim (Alsace), le 5 mars 1864, élève de M. Guiraud.

**1892.**

*Amadis*, cantate, par M. Edouard Adenis — Pas de Premier Grand Prix. — Premier Second Grand Prix : Busser (Paul-Henri), né à Toulouse, le 16 janvier 1872, élève de M. Guiraud. — Deuxième Second Grand Prix : Bloch (André), né à Wissembourg (Alsace-Lorraine), le 18 janvier 1873, élève de M. Guiraud.

**1893.**

*Antigone*, cantate, par M. Fernand Beissier. — Premier Grand Prix : Bloch (André), né à Wissembourg (Alsace-Lorraine), le 18 janv. 1873, élève de MM. Guiraud et Massenet. — Deuxième Premier Grand Prix : Busser (Paul-Henri), né à Toulouse, le 16 janvier 1872, élève de M. Guiraud. — Premier Second Grand Prix : Levadé (Charles-Gaston), né à Paris, le 3 janvier 1869, élève de M. Massenet. — Mention honorable : Bossval (Jules-Henry), né à Toulouse, le 9 juin 1867, élève de M. Massenet.

**1894.**

*Daphné*, cantate, par M. Charles Raffalli. — Premier Grand Prix : Rabaud (Henri-Benjamin), né à Paris, le 10 novembre 1873, élève de M. Massenet. — Premier Second Grand Prix : Letorey (Omer), né le 4 mai 1873, à Chalon-sur-Saône, élève de M. Th. Dubois. — Mention honorable : Morquet (Jules-Ernest-Georges), né à Paris, le 18 juillet 1867, élève de M. Th. Dubois.

**1895.**

*Clarisse Harlowe*, cantate, par M. E. Noël. — Premier Grand Prix : Letorey (Omer), né à Chalon-sur-Saône, le 4 mai 1873, élève de M. Th. Dubois. — Premier Second Grand Prix : D'Ollone (Maximilien-Paul-Marie-Félix), né à Besançon (Doubs), le 13 juin 1875, élève de M. Massenet.

**1896.**

*Mélusine*, cantate, par M. F. Beissier. — Premier Grand Prix : Morquet (Jules-Ernest-Georges), né à Paris, le 10 juillet 1867, élève de M. Th. Dubois. — Premier Second Grand Prix : Richard d'Ivry (Charles-Frédéric-Marie de), né à Ivry (Côte-d'Or), le 27 octobre 1867, élève de M. Th. Dubois. — Deuxième Second Grand Prix : Halphen (Ferdinand-Gustave), né à Paris, le 18 février 1872, élève de M. Massenet.

**1897.**

*Fredegonde*, cantate, par M. Charles Morel. — Premier Grand Prix : D'Ollone (Maximilien-Paul-Marie-Félix), né à Besançon, le 13 juin 1875, élève de MM. Massenet et Ch. Lenepveu. — Premier Second Grand Prix : Crocé-Spinelli (Bernard-Louis), né à Paris, le 18 février 1874, élève de M. Ch. Lenepveu. — Deuxième Second Grand Prix : Schmitt (Florent), né à Blâmont (Meurthe-et-Moselle), le 28 septembre 1870, élève de MM. Massenet et Fauré.

**1898.**

*Radegonde*, cantate, par M. Paul Collin. — Pas de Premier Grand Prix — Premier Second Grand Prix : Malherbe (Edmond-Paul-Henri), né à Paris, le 21 août 1870, élève de MM. Massenet et Fauré.

**1899.**

*Callirhoé*, cantate, par M. Eug. Adenis. — Premier Grand Prix : Levadé (Charles-Gaston), né à Paris, le 3 janvier 1869, élève de MM. Massenet et Ch. Lenepveu. — Deuxième Premier Grand Prix : Malherbe (Edmond-Paul-Henri), né à Paris, le 21 août 1870, élève de MM. Massenet et Fauré. — Premier Second Grand Prix : Moreau (Léon), né à Brest, le 13 juillet 1870, élève de M. Ch. Lenepveu. — Mention honorable : Brissaud (Louis-Henri-Lucien-Camille), né à Constantine (Algérie), le 25 août 1872, élève de M. Ch. Lenepveu.

**1900.**

*Semiramis*, cantate, par MM. Eug. et Ed. Adenis. — Premier Grand Prix : Schmitt (Florent), né à Blamont (Meurthe-et-Moselle), le 28 sept-mbre 1870, élève de MM. Massenet et G. Fauré. — Premier Second Grand Prix : Coeq, dit Kunc (Aimé-Gabriel-Marie-Joseph), né à Toulouse, le 20 juin 1877, élève de M. Ch. Lenepveu. — Mention honorable : Bertelin (Albert), né à Paris, le 26 juillet 1872, élève de M. Widor.

**1901.**

*Myrrha*, cantate, par M. Fernand Beissier. — Premier Grand Prix : Caplet (André-Léon), né au Havre, le 23 novembre 1878, élève de M. Ch. Lenepveu. — Premier Second Grand Prix : Dupont (Gabriel-Edouard-Xavier), né à Caen, le 1er mars 1878, élève de M. Widor. — Deuxième Second Grand Prix : Ravel (Joseph-Maurice), né à Ciboure (Basses-Pyrénées), le 7 mars 1875, élève de M. G. Fauré.

**1902.**

*Alcyone*, cantate, par MM. Eug. et Ed. Adenis. — Premier Grand Prix : Coeq, dit Kunc (Aimé-Marie-Gabriel-Joseph), né à Toulouse, le 20 juin 1877, élève de M. Charles Lenepveu. —

Premier Second Grand Prix : DUCASSE (Gabriel-Edouard-Xavier), né à Caen, le 1er mars 1878, élève de M. FAURÉ. — Deuxième Second Grand Prix : BERTELIN (Albert), né à Paris, le 26 juillet 1872, élève de MM. Th. DUBOIS et WIDOR.

### 1903.

*Alyssa*, cantate, par Mlle Marguerite COIFFIER. — Premier Grand Prix : LAFARBA (Raoul-Louis-Félix-Mary), né à Bordeaux, le 13 mai 1876, élève de M. Gabriel FAURÉ. — Premier Second Grand Prix : PECH (Raymond-Jean), né à Valenciennes, le 4 février 1876, élève de M. Ch. LENEPVEU. — Mention honorable : PIERNÉ (Paul-Marie-Joseph), né à Metz, le 30 juin 1874, élève de M. Ch. LENEPVEU.

### 1904.

*Médora*, cantate, par M. Edouard ADENIS. — Premier Grand Prix : PECH[1] (Raymond-Jean), né à Valenciennes, le 4 février 1876, élève de M. Ch. LENEPVEU. — Premier Second Grand Prix : PIERNÉ (Paul-Marie-Joseph), né à Metz, le 30 juin 1874, élève de M. Ch. LENEPVEU. — Deuxième Second Grand Prix : Mlle FLEURY (Hélène-Gabrielle), née à Carlepont (Oise), le 21 juin 1876, élève de M. WIDOR.

### 1905.

*Maia*, scène lyrique, par M. Fernand BEISSIER. — Premier Grand Prix : GALLOIS (Victor-Léon), né à Douai (Nord), le 16 mars 1880, élève de M. Ch. LENEPVEU. — Deuxième Premier Grand Prix : ROUSSEAU (Marcel-Auguste-Louis), né à Paris, le 18 août 1882, élève de M. Ch. LENEPVEU. — Premier Second Grand Prix : GAUBERT (Philippe), né à Cahors (Lot), le 5 juillet 1879, élève de M. Ch. LENEPVEU. — Deuxième Second Grand Prix : DUMAS (Louis-Charles), né à Paris, le 24 décembre 1877, élève de M. Ch. LENEPVEU.

### 1906.

*Ismaël*, cantate, par M. Eug. ADENIS. — Premier Grand Prix : DUMAS (Louis-Charles), né à Paris, le 24 décembre 1877, élève de M. Ch. LENEPVEU. — Premier Second Grand Prix : GAILHARD (André-Charles-Samson), né à Paris, le 29 juin 1885, élève de M. Charles LENEPVEU. — Deuxième Second Grand Prix : LE BOUCHER (Maurice-Georges-Eugène), né à Isigny (Calvados), le 25 mai 1882, élève de MM. Gabriel FAURÉ et WIDOR.

### 1907.

*Selma*, cantate, par M. Georges SPITZMULLER. — Premier Grand Prix : LE BOUCHER (Maurice-Georges-Eugène), né à Isigny (Calvados), le 25 mai 1882, élève de MM. Gabriel FAURÉ et WIDOR. — Premier Second Grand Prix : MAZELLIER (Jules-Marius), né à Toulouse, le 6 avril 1879, élève de M. Ch. LENEPVEU. (Pas de Second Grand Prix ni de Mention honorable.)

### 1908.

*La Sirène*, cantate, par MM. Eugène ADENIS et Gustave DESVEAUX-VÉRITÉ. — Premier Grand Prix : GAILHARD (André-Charles-Samson), né à Paris, le 29 juin 1885, élève de M. Charles LENEPVEU. — Pas de Premier Second Grand Prix. — Deuxième Second Grand Prix : Mlle BOULANGER (Juliette-Nadia), née le 16 septembre 1887, élève de MM. Gabriel FAURÉ et WIDOR. — Mention honorable : FLAMENT (Edouard), né à Douai, le 27 août 1880, élève de M. Charles LENEPVEU.

### 1909.

*Le Roussalka*, cantate, par MM. Eugène ADENIS et Fernand BEISSIER. — Premier Grand Prix : MAZELLIER (Jules-Marius), né à Toulouse, le 26 avril 1879, élève de M. Ch. LENEPVEU. — Premier Second Grand Prix : GALLON (Noël-Jean-Charles-André), né à Paris, le 11 septembre 1891, élève de M. Ch. LENEPVEU. — Deuxième Second Grand Prix : TOURNIER (Marcel-Lucien), né à Paris le 5 juin 1879, élève de M. Ch. LENEPVEU.

### 1910.

*Acis et Galatée*, cantate, par MM. Eugène ROUSSEL et Alfred COUPEL. — Premier Grand Prix : GALLON (Noël-Jean-Charles-André), né à Paris, le 11 septembre 1891, élève de M. Ch. LENEPVEU. — Premier Second Grand Prix : PARAY (Paul-Charles-Marie), né au Tréport, le 24 mai 1886, élève de M. Ch. LENEPVEU. — Deuxième Second Grand Prix : DELMAS (Marc), né à Saint-Quentin, le 28 mars 1885, élève de M. Ch. LENEPVEU.

### 1911.

*Vanitza*, cantate, par M. Georges SPITZMULLER. — Premier Grand Prix : PARAY (Paul-Charles-Marie), né au Tréport, le 24 mai 1886, élève de MM. Ch. LENEPVEU et Paul VIDAL. — Premier Second Grand Prix : DELVINCOURT (Claude-Etienne-Edouard-Marie), né à Paris, le 12 janvier 1888, élève de M. WIDOR. — Deuxième Second Grand Prix : DICK (Wladimir), naturalisé Français, né à Odessa, le 19 mars 1882, élève de M. WIDOR.

1. M. PECH donna sa démission pour se marier.

### 1912.

*Fulvia*, cantate, par M. Paul COLLIN. — Pas de Premier Grand Prix. — Premier Second Grand Prix : MIGNAN (Edouard-Charles-Octave), né à Orléans, le 17 mars 1884, élève de M. Paul VIDAL.

### 1913.

*Faust et Hélène*, épisode lyrique d'après le *Second Faust* de Goethe, par M. Eugène ADENIS. — Premier Grand Prix : Mlle BOULANGER (Marie-Juliette), née à Paris, le 21 août 1893, élève de M. Paul VIDAL. — Deuxième Premier Grand Prix (disponible de 1912) : DELVINCOURT (Claude-Etienne-Edmond-Marie), né à Paris, le 12 janvier 1888, élève de M. WIDOR. — Premier Second Grand Prix : M. DELMAS (Marc-Jean-Baptiste), né à Saint-Quentin, le 28 mars 1885, élève de M. Paul VIDAL et, précédemment, de M. Ch. LENEPVEU.

### 1914.

*Psyché*, cantate, par MM. Eug. ROUSSEL et Alfred COUPEL. — Premier Grand Prix : DUPRÉ (Marcel-Jean-Jules), né à Rouen, le 3 mai 1886, élève de M. WIDOR. — Premier Second Grand Prix : DE PEZZER (Raymond-Fernand-Pierre), né à Niort, le 23 juin 1886, élève de M. WIDOR. — Deuxième Second Grand Prix : LAFORTE (André-Albert-Victor-Louis), né à Paris, le 19 mai 1889, élève de M. Paul VIDAL.

L'Académie des beaux-arts a prorogé, jusqu'à la fin des hostilités, ses concours pour le prix de Rome.

### 1919.

*Le Poète et la fée*, cantate par Mlle Juliette PORTRON. — Premier Grand Prix : DELMAS (Marc-Jean-Baptiste), né à Saint-Quentin, le 28 mars 1885, élève de M. Paul VIDAL. — Deuxième Premier Grand Prix (disponible par suite du décès en 1917 de Mlle Juliette BOULANGER) : IBERT (Jacques-François-Antoine-Marie), né à Paris, le 15 août 1890, élève de M. P. VIDAL. — Premier Second Grand Prix : Mlle CANAL (Marie-Marguerite-Denise), née à Toulouse, le 29 janvier 1890, élève de M. P. VIDAL. — Premier Second Grand Prix : DIRÉ (Jean-Marie), né à Niort, le 23 juillet 1886, élève de M. WIDOR.

### 1920.

*Don Juan*, scène dramatique d'après Molière, par M. Eugène ADENIS. — Premier Grand Prix : Mlle CANAL (Marie-Marguerite-Denise), née à Toulouse, le 29 janvier 1890, élève de M. P. VIDAL. — Deuxième Second Grand Prix : DE LA PRESLE (Jacques), né à Versailles, le 5 juillet 1888, élève de P. VIDAL. — — Deuxième Second Grand Prix : DUSSAUT (Robert), né à Paris, le 19 septembre 1896, élève de M. WIDOR.

### 1921.

*Hermione*, cantate, d'après Racine, par MM. Eugène ADENIS et DESVEAUX-VÉRITÉ. — Premier Grand Prix : Jacques DE LA PRESLE, né à Versailles le 5 juillet 1888, élève de M. Paul VIDAL. — Deuxième Second Grand Prix, Robert DUSSAUT, né à Paris le 19 septembre 1896, élève de M. WIDOR. — Deuxième Second Grand Prix : Francis BOUSQUET, né à Marseille, le 9 septembre 1890, élève de M. WIDOR.

### 1922.

*Le Prétendant*, par M. Jean GAUDREY-RÉTY. — Pas de Premier Grand Prix. — Premier Second Grand Prix, Francis BOUSQUET, né à Marseille, le 9 septembre 1890, élève de M. WIDOR. — Deuxième Second Grand Prix : Aimé STECK, né à Constantine, le 24 novembre 1892, élève de M. WIDOR. Mention honorable : Mlle Jeanne LECLERC, née à Saint-Mihiel, le 29 décembre 1898, élève de M. WIDOR.

### 1923.

*Beatrix*, cantate, par M. Jean GAUDREY-RÉTY. — Premier Grand Prix : Mlle Jeanne LECLERC, née à Saint-Mihiel, le 29 décembre 1898, élève de M. WIDOR. — Deuxième Premier Grand Prix : Francis BOUSQUET, né à Marseille, le 9 septembre 1890, élève de M. WIDOR. — Deuxième Second Grand Prix : YVES DE LA CASINIÈRE, né à Angers, le 11 février 1893, élève de Mlle Nadia BOULANGER et de M. M. D'OLLONE.

### 1924.

*Les Amants de Vérone*, par MM. Eugène ADENIS et DESVEAUX-VÉRITÉ. — Premier Grand Prix : Robert DUSSAUT, né à Paris, le 19 septembre 1896, élève de M. WIDOR. — Premier Second Grand Prix : Edmond GAUJAC, né à Toulouse, le 10 février 1895, élève de M. P. VIDAL. — Mention honorable : Robert GUILLOU, né à Rennes, le 3 octobre 1903, élève de M. WIDOR.

### 1925.

*La Mort d'Adonis*, cantate, par M. Marcel BELVIANE. — Grand Prix : Louis FOURESTIER, né à Montpellier, le 31 mai 1892, élève de M. P. VIDAL. — Premier Second Grand Prix : YVES DE LA CASINIÈRE, né à Angers, le 21 février 1893, élève de Mlle N. BOULANGER et de M. M. D'OLLONE. — Mention honorable : Maurice FRANCK, né à Paris, le 20 avril 1897, élève de M. VIDAL.

**1926.**

*L'Autre Mère*, par M. de Forge. — Grand Prix : René Guillot, né à Rennes, le 8 octobre 1903, élève de M. Widor. — Premier Second Grand Prix : Maurice Franck, né à Paris, le 20 avril 1897, élève de M. Vidal.

**1927.**

*Coriolan*, cantate, par M. Guy de Téramond. — Grand Prix : Edmond Gaujac, né à Toulouse, le 10 février 1895, élève de M. Vidal. — Premier Second Grand Prix : Henri Tomasi, né à Marseille, le 17 avril 1901, élève de MM. Vidal et Caussade. — Deuxième Grand Prix : Raymond Loucheur, né à Tourcoing, le 1er janvier 1899, élève de MM. Vidal et d'Ollone.

**1928.**

*Héraklès à Delphes*, par M. René Puoux. — Grand Prix : Raymond Loucheur, né à Tourcoing, le 1er janvier 1899, élève de MM. Vidal et d'Ollone. — Pas de Premier Second Grand Prix. — Deuxième Second Grand Prix : Mlle Elsa Barraine, née à Paris, le 13 février 1910, élève de M. Paul Dukas. — Mention honorable : Marc Vaubourgoin, né à Bordeaux-Caudéran, le 10 mars 1907, élève de MM. Widor et Dukas.

**1929.**

*La Vierge guerrière*, cantate, par M. A. Foucher. — Grand Prix : Mlle Elsa Barraine, née à Paris, le 13 février 1910, élève de P. Dukas et Büsser. — Premier Second Grand Prix : Tony Aubin, né à Paris, le 8 décembre 1907, élève de MM. P. Dukas et Noël Gallon. — Deuxième Second Grand Prix : Sylver Carfort, né à Mantes, le 1er décembre 1903, élève de M. Vidal.

## MODIFICATIONS A APPORTER AU TEXTE DES RÈGLEMENTS

*Page 3489, colonne de gauche. Chapitre Ier*, substituer à la rédaction de l'art. 5, le texte suivant :

« *Art.* 5. — Pour être admis à prendre part aux concours des Grands Prix, il faut être Français ou naturalisé Français, n'avoir pas dépassé, au 1er janvier de l'année où s'ouvre le concours, 27 ans révolus, en ce qui concerne les artistes peintres, sculpteurs, architectes et compositeurs de musique ; 30 ans révolus en ce qui concerne les graveurs en taille-douce et les graveurs en médailles. Les candidats peintres, sculpteurs, architectes et compositeurs de musique qui, à l'inscription, pourront justifier qu'ils n'ont pas pris part à un ou plusieurs concours, en raison de leur présence sous les drapeaux, sont admis à participer à un concours supplémentaire ; de plus, tout candidat doit être porteur d'un certificat délivré par son professeur ou par un artiste connu, attestant qu'il est capable de prendre part au concours.

« Les artistes mariés peuvent concourir. Toutefois, les pensionnaires mariés sont expressément tenus de loger en dehors de la Villa Médicis, au cas où leur famille les accompagnerait à Rome. » (Décret du 20 octobre 1928, § 1.)

*Même page, même colonne, art.* 8. Actuellement, les dates de l'ouverture des premiers concours d'essai sont fixées chaque année.

*Page 3491, colonne de gauche, art.* 53 *et art.* 56. Les concours ne se font plus à Compiègne ; ils ont lieu au palais de Fontainebleau.

(N. D. L. D.)

## ADDENDA

*Page 3521, colonne de droite, ligne 32*, ajouter après « commandeur de la Légion d'honneur » : et, en 1920, à celui de grand officier.

*Catalogue des œuvres de Gabriel Fauré*, ajouter les œuvres suivantes, composées de 1913 à la mort de l'auteur.

PIANO A DEUX MAINS

*11e Nocturne*, op. 104 (no 1), 1913, Paris, Durand.
*10e Barcarolle*, op. 104 (no 2), 1913, Paris, Durand.
*11e Barcarolle*, op. 105, 1914, Paris, Durand.
*12e Barcarolle*, op. 106 *bis*, 1916, Paris, Durand.
*13e Nocturne*, op. 107, 1916, Paris, Durand.
*Fantaisie*, pour piano et orchestre, op. 111, 1919, Paris, Durand.
*13e Barcarolle*, op. 116, 1921, Paris, Durand.
*13e Nocturne*, op. 119, 1922, Paris, Durand.

CHANT ET PIANO

*Le Jardin clos* (8 mélodies), op. 106, 1915, Paris, Durand.
*Mirages* (4 mélodies), op. 113, 1922, Paris, Durand.
*C'est la paix*, op. 114, 1920, Paris, Durand.
*L'Horizon chimérique*, op. 118, 1922, Paris, Durand.

MUSIQUE DE CHAMBRE

*2e Sonate*, piano et violon, op. 108, 1917, Paris, Durand.
*1re Sonate*, piano et violoncelle, op. 109, 1918, Paris, Durand.
*2e Quintette*, op. 115, 1921, Paris, Durand.
*2e Sonate*, piano et violoncelle, op. 117, 1922, Paris, Durand.
*Trio*, op. 120, 1923, Paris, Durand.
*Quatuor à cordes*, op. 121, 1925, Paris, Durand.

HARPE

*Une Châtelaine en sa tour*, op. 110, 1918, Paris, Durand.

MUSIQUE SYMPHONIQUE

*Masques et Bergamasques*, suite d'orchestre, op. 112, 1919, Paris, Durand.

Ajouter à la Bibliographie de Gabriel Fauré : L. Vuillemin, *G. Fauré et son œuvre*, 1914, Paris, Durand.

# L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE EN FRANCE ET LES CONSERVATOIRES DE PROVINCE

**Par Edmond MAURAT**

DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE DE SAINT-ÉTIENNE

Il serait d'un faible intérêt de dresser l'état de la situation présente des Ecoles de musique de nos provinces si l'on ne déterminait, par le moyen de considérations historiques et sociales, les aspects préalables que les mœurs, les idées et l'évolution des formes de l'art donnèrent conjointement, et successivement, à son enseignement. Quel qu'il soit, un état de choses est une résultante, une connexion de forces, parfois obscures, dont le sens est fait du jeu de leurs réactions. Celles-ci, à l'analyse, décèlent les modes d'orientation et de convergence finale des phénomènes observés et, conséquemment, le schéma de leur processus.

Rien ne sera donc moins arbitraire que le plan de ce travail. Partant de la confrontation des données de l'histoire avec les faits qui marquèrent, en France, les phases de l'enseignement musical, puis considérant, dans la nation, les variétés de sa fonction sociale, nous ne traiterons qu'en dernier ressort de la constitution organique, administrative et technique de nos Ecoles de musique. Enfin, pour terminer, un bref résumé, précédé d'une notice monographique, opérera la synthèse des conclusions partielles.

## APERÇUS SUR LES FORMES DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL EN FRANCE. — SCHÉMA DE SA PHILOSOPHIE HISTORIQUE.

L'enseignement des arts est intimement lié à l'histoire de leurs progrès techniques et aux fonctions variables que leur assigne, au cours des âges, l'évolution des civilisations. L'état social et politique d'un peuple commande sa vie spirituelle.

Celui de la Gaule, après l'occupation romaine, était essentiellement primitif. A l'écroulement de la puissance latine une profonde nuit avait envahi le monde d'Occident. L'Eglise, dépositaire de l'ordre, de la discipline, des principes et d'un corps de connaissances savantes, se trouva être le lieu de convergence des traditions intellectuelles. C'est par elle que s'opéra la lente et occulte transfusion de l'esprit gréco-latin, et ce qui fut alors sauvé de l'art musical antique comme ce qu'il en advint, demeura sensiblement son œuvre. Ce faisant, l'Eglise n'obéissait pas seulement à un besoin propre de sa vie extérieure. En s'assimilant les formes originelles de l'art antique, elle accomplissait encore sa fonction de suprême mainteneuse et de régente des spéculations universelles de l'esprit.

La première organisation de la musique religieuse fut l'œuvre, au IVe siècle, à Milan, de saint AMBROISE (340-397). Au Ve siècle, le pape LÉON Ier (440-461) réglementa un rite romain, né au début du siècle précédent, à une époque où, dit M. Maurice EMMANUEL, « le régime sonore que les nations avaient hérité des Grecs était encore, rythmique exceptée, à peu près intact[1] ». Au VIe siècle, saint GRÉGOIRE LE GRAND (540-604) corrigea et modifia le plain-chant ambrosien et fonda la célèbre *Schola Cantorum*, véritable Académie de musique sacrée. Il est « le grand maître de chapelle du monde entier. Il dirige, à Rome, de sa personne, la maîtrise par excellence, et ses envoyés vont par toute la chrétienté modifier le chant des autres églises et le ramener à l'unité[2] ».

Telle est l'origine, en notre ère, de l'enseignement musical qui, par l'Eglise, nous vint d'Italie.

Ce plain-chant romain était, en Gaule, le chant étranger, celui de la conquête. Son intronisation et sa substitution au vieux chant gallican furent lentes et difficiles.

Au cours d'un séjour que le pape Etienne II (752-757) fit en France, PÉPIN LE BREF, frappé de la beauté du chant grégorien, décida de l'établir dans toutes les églises de son royaume. Sur sa demande, le pape Paul Ier (757-767), frère et successeur d'Etienne II, lui adressa l'un de ses plus habiles musiciens, SIMÉON, qui ouvrit une école de chant à Rouen, où l'évêque Remi, frère de PÉPIN, plaça un grand nombre d'élèves destinés, par la suite, à se répandre dans les provinces pour y enseigner.

Quelque rude que fût la volonté de PÉPIN, les habitudes nationales et les rivalités des musiciens eurent tôt fait de corrompre le chant romain ainsi importé. CHARLEMAGNE, peu après le voyage qu'il fit à Rome, en 787, reprit l'œuvre de son père en vue de réaliser l'unification du chant religieux et de substituer la psalmodie grégorienne aux mélodies gallo-romaines. Il fonda deux écoles musicales : à Metz et à Soissons, et confia la direction de l'école Palatine, au palais impérial, au grand ALCUIN. A Lyon, l'évêque LEYDRADE fondait, en sa cathédrale, une école où l'on devait chanter de fort bon matin, puisqu'elle reçut le nom de Manécanterie. A Avignon, à Tours, à Strasbourg, et dans la plupart des villes de l'Empire, d'autres foyers d'enseignement ne tardèrent pas à s'ouvrir.

C'est à ces anciennes institutions, où il faut voir

1. *Traité de l'accompagnement modal des psaumes* (Janin, éd., 1913).
2. Dupré et Ollendorff, *Traité de l'administration des Beaux-Arts* (Dupont, éd., 1885).

l'origine des maîtrises, que sont dus les progrès de l'art musical en ces temps lointains.

Il ne semble pas douteux que, pour CHARLEMAGNE, l'enseignement de la musique n'ait eu des fins à la fois religieuses et sociales. L'Ecole mère de Metz, comme celle de Soissons, servait à la formation musicale des prêtres; mais ces prêtres étaient aussi les maîtres des écoles publiques, et l'on sait que le grand empereur considérait la musique comme une partie intégrante de l'instruction générale.

Sous l'influence de CHARLEMAGNE, l'enseignement musical avait pris un important essor, aux VIIIe et IXe siècles, dont témoignent les traités des premiers théoriciens : AURÉLIEN DE RÉOMÉ, RÉMY D'AUXERRE, RÉGINO DE PRUM, ODON DE CLUNY, et le célèbre HUCBALD, qui fut successivement élève et directeur de l'école de chant de Tournai. La musique savante est seulement religieuse, et elle n'est que la survie, plus ou moins amendée, de l'art judéo-grec[1].

L'organisation politique de la France n'est pas alors assez fortement constituée pour que se manifestent les formes des idées nouvelles dont la gestation se fait sourdement. Des racines profondes rattachent encore le moyen âge aux temps anciens. Mais, en même temps que s'instaure le ferme pouvoir des Capétiens, le corps social de la nation opère une sorte de repli sur lui-même et de concentration de ses énergies.

Les Xe et XIe siècles sont la période la plus sombre de ces âges; cependant, la monarchie française s'emploie, avec un rare bonheur, à ordonner les forces qui fermentent et annoncent obscurément l'avènement des temps modernes.

L'enseignement subit à ce moment un temps d'arrêt. Sur la fin du XIe siècle il fut remis en honneur. C'est alors que GERWOLD, chapelain de la reine Bertrade, seconde femme de Philippe Ier (1052-1118), fonda la célèbre école du monastère de Saint-Wandrille, dont il était abbé. « Aux XIIe et XIIIe siècles, dit LAVOIX[2], les écoles abondaient où la musique était enseignée avec soin. On en vit une à Soissons, qui rivalisait avec Metz, d'autres à Poitiers, à Orléans, à Clermont, à Aix, etc.; il n'était pas une cathédrale qui n'eût sa maîtrise, pas une abbaye qui n'eût son école de musique. Il ne faudrait pas croire que seules les églises et les abbayes eussent leur part dans ce fructueux labeur. A peine établies, les universités avaient inscrit la musique dans leurs programmes. » Ainsi, de l'école de la simple abbaye à l'université, qu'elle dirige, l'Eglise dispense un enseignement musical étendu, mais spécial.

Dans le même temps, les patients travaux des moines accroissent les découvertes acoustiques et instrumentales. Les progrès réalisés dans la facture des orgues, notamment, ont des conséquences immenses. L'instrument à clavier donne naissance à la diaphonie. Un art s'élabore lentement, qui n'élève pas encore des monuments dont la splendeur soit à l'image des cathédrales surgissantes, mais il essaye ses forces et cherche ses règles. En attendant, la musique religieuse conserve la trame sonore de l'art antique, et les prières, parées de ses formes souples et colorées, ajoutent à la pompe du service divin. Hors du temple, l'Eglise régente tout ce qui est laïc. Elle tend à capter jusqu'aux manifestations de l'art profane et à faire tourner à sa gloire même la passion des hommes pour les spectacles. Les parvis des églises sont le berceau du théâtre lyrique. On y représente, dès le XIe siècle, des sortes d'opéras liturgiques composés sur des mélodies du plain-chant, auxquelles se mêlent des accents profanes. Dissimulant leur robe sous des travestis, les prêtres montent sur des tréteaux, et l'on voit jusqu'à des chanoines incarner des personnages féminins, la tête revêtue de leur aumusse, *ad similitudinem mulierum*, comme dit le rituel[3].

Dans cette collusion du sacré et du profane, celui-ci devait nécessairement absorber celui-là, pour des raisons où l'enseignement de l'histoire et celui de l'esthétique trouvent également leur accord.

Lorsque, au XIIIe siècle, les trouvères apportèrent à la scène les histoires d'amour, l'Eglise dut se détourner des spectacles que son égide ne parvenait pas à maintenir dans les limites, même étendues, du domaine religieux. Il était, alors, déjà trop tard pour qu'elle pût contenir les élans de l'art profane, qui faisait subir les plus graves altérations au style de la musique proprement liturgique. La vogue s'était répandue, aux XIVe et XVe siècles, des messes composées sur les mélodies des chansons les plus licencieuses, et il ne fallut pas moins que la parole austère de LUTHER et de CALVIN, anathémisant le paganisme de la religion romaine, pour que les papes missent ordre à cet état de choses. « Ils n'eussent dorénavant toléré que le plain-chant pur, écrit LAVOIX[4], si PALESTRINA, dans la messe dite du pape Marcel, exécutée en 1565 devant le pape Pie IV, n'eût fourni le modèle du nouvel art religieux. Cette date ferme l'ère des messes musicales écrites sur des paroles profanes. » Elle ouvrait, pour un siècle, celle de la polyphonie vocale, qui marqua le terme de la fructueuse influence de l'Eglise sur les progrès de l'art. On peut dire, en effet, qu'à partir du milieu du XVIe siècle, la musique profane, instrumentale et vocale est définitivement entrée en possession du gouvernement des destinées musicales. Des raisons spécifiques ne nous permettent pas de penser qu'il eût pu en être autrement, et nous tenons à nous en expliquer.

Quoi qu'ait pu en dire un illuminé et un mystique tel que Tolstoï, l'art religieux ne représente qu'un aspect de l'art, son aspect originel. Il se trouva qu'au moyen âge il en fut sensiblement l'unique et vivante image; mais l'évolution des civilisations montre qu'il en est des arts comme des gouvernements, dont les formes, originairement théocratiques, passent par le stade monarchique avant de parvenir à l'état démocratique. D'abord religieux, l'art s'évade peu à peu des temples; il devient profane et aristocratique; enfin, privé de discipline et d'ordre, il voit ses principes se dissoudre au milieu des extravagances qui marquent l'agonie des âges, des empires et des peuples. Telle est l'image rythmée de nos institutions.

Nous allons, ici, saisir sur le vif le mécanisme du second de ces phénomènes, comme nous discernerons plus loin les prodromes du dernier.

Il est au domaine sacré des bornes spirituelles. A vouloir les étendre outre mesure, l'Eglise fut conduite à des errements. L'impropriété de fait des an-

1. *Cf.* Amédée GASTOUÉ, *Les Origines du chant romain* (Picard, éd., 1907).
2. *Histoire de la Musique* (Quantin, éd.).
3. Maguin, *Les Origines du théâtre* (Eudes, éd., 1838).
4. *Histoire de la musique, loco cit.*

ciens régimes théocratiques tient à leur incapacité à délimiter les frontières du sacré et du profane, au fur et à mesure que, par le recul des révélations initiales, la foi va s'affaiblissant. La primauté de l'idée religieuse dérive de son sens éternel et surnaturel; sa nature et sa sauvegarde ne souffrent pas qu'elle soit indifféremment mêlée à celles des choses humaines dont les fins sont immédiates. Sans doute l'organisation et la direction de la société civile ne peuvent-elles être indifférentes aux religions. Mais l'Eglise romaine n'a précisément jamais tenu sa puissance temporelle comme l'instrument nécessaire, ou principal, du gouvernement des âmes. La suprématie de son pouvoir spirituel est la règle de sa véritable action, et c'est pour cette raison que la papauté considère sans prévention fondamentale les formes diverses des gouvernements. Telle est la condition de l'universalité et de la pérennité de la doctrine catholique.

L'histoire de la musique religieuse illustre, sur un plan secondaire, ces essentielles considérations.

Lorsque la défaveur des circonstances contraignit l'Eglise à abandonner la régence temporelle qu'elle exerçait, par interposition, sur la chrétienté, elle se limita, en son œuvre, à la sauvegarde des fins strictement religieuses qu'il convenait de préserver des atteintes profanes. Il devint nécessaire de fixer, une fois pour toutes, les caractères de l'art musical sacré, c'est-à-dire de l'arrêter, en le soustrayant aux influences mobiles de la musique dramatique et instrumentale. En effet, nulle digue ne pouvait l'isoler davantage que le vide spatial, chaque jour agrandi, qui résulterait de sa stagnation illimitée et de la marche incessante de l'art profane. Profondes vues, en vérité! qui accordent les objets particuliers avec les plus hautes et les plus vastes raisons.

Plastiquement, le chant liturgique, une fois établi, exclut toute invention : son expression est circonscrite à jamais par la prière; son objet universel exige qu'il soit fixé en ses échelles, et sa pratique ne se concilie qu'avec les formes de la monodie vocale. Or, l'art n'est qu'invention.

Aussi bien l'immutabilité de la doctrine romaine exige de ses manifestations extérieures, de son chant et de l'art qui l'ordonne, une pareille immutabilité. Matériellement, la musique religieuse est donc inapte à assimiler les éléments nouveaux de la langue musicale, qui relèvent de plus en plus de la technique instrumentale. Pour demeurer soumis à son objet, l'art religieux devait rompre toute attache avec la musique profane. La rupture fut brusquement consommée du point de vue spéculatif; elle ne devait l'être que par degrés, et lentement, dans ses effets.

L'Eglise, au sortir du moyen âge, est détentrice, en même temps que des traditions savantes, de toutes les institutions enseignantes. Un immense réseau d'écoles de musique couvre le royaume; ces écoles, ce sont les maîtrises des cathédrales, des chapitres, des abbayes et des monastères. Compositeurs, organistes, chanteurs, professeurs se forment pour la plupart dans ces écoles, d'où sortent de nombreux musiciens fortement éduqués. Les élèves y sont entretenus en commun et y reçoivent une solide instruction générale. Les maîtrises enseignent la composition, le contrepoint, le chant, et aussi quelques instruments, peu nombreux, utiles pour l'accompagnement des voix. Elles sont, en somme, les véritables conservatoires de nos artistes. La musique profane bénéficie, non moins que la musique religieuse, de cet enseignement, et il n'est pas jusqu'aux théâtres qui ne lui doivent, en partie, leurs chanteurs. Les maîtrises contribuèrent ainsi grandement aux progrès de l'art musical aux XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Toutefois, ainsi qu'on s'en rendra compte, leur enseignement très spécial, conditionné par des fins particulières de plus en plus étrangères aux formes de la musique profane, cessa de satisfaire aux besoins de celle-ci, dès la fin du XVII^e^ siècle. C'est à cette époque que remontent les premières tentatives d'enseignement laïque. L'enseignement des maîtrises justifiait les critiques dont il fut, après coup, l'objet. Il en sera parlé, plus loin, dans un document d'un contemporain[1], dont nous extrayons, présentement, le tableau ci-contre, qui montre l'importance qu'avait cette antique institution sur la fin du XVIII^e^ siècle.

TABLEAU APPROXIMATIF DES DÉPENSES RELATIVES A L'ENTRETIEN DES CORPS DE MUSIQUE DE LA CHAPELLE ET DE LA CHAMBRE DU ROI, DES CATHÉDRALES ET MAÎTRISES AVANT 1789.

| | |
|---|---|
| Chapelle et Chambre du Roi et de la Reine | 407.300 fr. |
| Cathédrale de Paris, Sainte-Chapelle et église ayant musique ou maîtrise | 674.100 |
| — de Chartres | 106.800 |
| — d'Amiens | 66.100 |
| — de Dijon | 70.000 |
| Sainte-Chapelle de Dijon | 105.000 |
| Collégiale de Saint-Martin de Tours | 81.900 |
| Cathédrale d'Angers | 80.000 |
| — de Strasbourg | 250.000 |
| — de Rouen | 81.900 |
| — de Toulouse | 100.000 |
| — de Rennes | 80.000 |
| — de Cambrai | 130.000 |
| — de Tournai | 90.000 |
| — de Langres | 100.000 |
| Environ 400 églises ayant maîtrise composée chacune, temps moyen, de douze musiciens ou bénéficiaires musiciens avec un maître de musique, à 28.500 francs chacune | 10.320 000 |
| 6.000 organistes à 600 fr. l'un dans l'autre | 3.600.000 |
| On peut évaluer les fondations de la Belgique et des pays réunis à 4.000.000 de francs au plus bas | 4.000.000 |
| Total | 20,312.500 fr. |

A la veille de la Révolution, l'Eglise entretenait, en gros, plus de 450 écoles de musique; 15 000 musiciens étaient attachés aux cathédrales et aux chapitres, et le budget affecté à l'entretien des maîtrises dépassait vingt millions de francs de l'époque. Dût-on faire la part des prébendes ecclésiastiques, il n'en demeure pas moins qu'à aucun moment l'enseignement musical ne fut plus richement doté et plus répandu.

S'il ne paraît pas douteux que les passions anticléricales eussent suffi, après 1789, à consommer la ruine de l'enseignement musical religieux, il convient néanmoins d'observer, qu'eu égard aux sommes qui leur étaient affectées, les maîtrises ne remplissaient que très imparfaitement l'office d'écoles de musique. « A mesure que le goût changeait, écrit LAVOIX[2], que la musique progressait, l'enseignement un peu spécial donné dans les maîtrises ne suffit plus; on vit successivement LULLY, RAMEAU et GLUCK être obligés de former eux-mêmes les chanteurs et les chanteuses à leur nouveau style. » Dès la fin du XVII^e^ siècle, des écoles théâtrales s'étaient ouvertes

1. *Projet d'organisation des Ecoles de musique, soumis en l'an IX au comité d'instruction publique du Corps législatif*, par Bernard SARRETTE.

2. *La Musique française, loco cit.*

à Paris, annexées à l'Opéra; nous verrons ultérieurement, qu'avant même la Révolution, un enseignement officiel et profane s'était institué dans la capitale. Les événements de la fin du XVIII^e siècle hâtèrent et brusquèrent un dénouement qui était, en réalité, inéluctable. En 1791, la Révolution fit rentrer les revenus des maîtrises dans le Trésor public. Ainsi supprimées, quelques-unes purent se reconstituer sous le premier Empire et sous la Restauration; elles jouèrent un rôle amoindri, mais encore sensible, jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Nous les retrouverons, alors, dans un profond état de délabrement et d'abandon, précurseur de leur prochaine disparition.

Préalablement, il importe de considérer l'action royale dans les effets qu'elle eut sur le développement de la musique profane, et les répercussions qui en résultèrent sur ses modes d'enseignement.

*
* *

Les manifestations et les progrès de l'art furent, dès l'origine, encouragés par la royauté française. Longtemps, il est vrai, l'action royale se confondit avec celle de l'Église. Lorsque Clovis (465-511) fit venir près de lui le chanteur ACORIDE, choisi par BOÈCE, c'était afin qu'il instruisît ses prêtres et ses chantres. Comme lui Childebert I^er (+558), Clotaire II (584-628) et Dagobert (602-638) appelèrent à leur service des chanteurs et des instrumentistes, qu'ils attachèrent à l'oratoire royal. Peu après, PÉPIN LE BREF donna à ce corps une constitution spéciale, et, en 750, la chapelle des rois de France se trouva définitivement instituée. Enfin CHARLEMAGNE réalisa, comme nous l'avons vu, l'organisation d'un enseignement étendu de la musique religieuse.

Jusqu'à la Révolution, la monarchie favorisa de tout son pouvoir les entreprises de l'Église en matière d'enseignement musical. On peut même dire qu'elle lui abandonna, sur ce terrain, une part importante de son pouvoir de gouvernement. Mais si, en fait, la royauté ne prit aucune part dans l'organisation de l'enseignement de la musique, elle ne fut pas cependant sans exercer sur lui une influence indirecte très sensible. Cette influence s'opéra par l'intermédiaire de la musique profane, dont l'avènement et les progrès furent, en partie, l'œuvre de la cour de France.

« Il faut, disait l'antique loi galloise, à un noble Gaulois une femme vertueuse, un coussin sur sa chaise et une harpe bien accordée. » Ainsi transmise par tradition domestique, la musique profane jouissait de la faveur du peuple et, bien que condamnée par les conciles, les rois l'encourageaient; mais l'enseignement, base de toute science, lui faisait entièrement défaut.

Les premiers ménestrels, jongleurs, trouvères et troubadours étaient de pauvres musiciens-poètes, sans instruction, ne possédant vraisemblablement qu'un certain don de la mélodie. Lorsque les guerriers des croisades revinrent d'Orient, ils rapportèrent de leurs voyages des besoins nouveaux, où la part du luxe et des plaisirs était grande. Le goût se répandit des récits et des aventures merveilleuses, et les concerts des trouvères et des troubadours, chanteurs d'amour et chanteurs de guerre, remplirent les châteaux des seigneurs et les palais des rois. La faveur qu'ils connurent à cette époque eut une répercussion considérable sur l'évolution de la musique profane. « Les trouvères et les ménestrels, écrit LAVOIX[1], voyageaient par les villes, s'arrêtaient en temps de carême, à l'époque où tout chant joyeux devait cesser, et là, enseignaient à qui voulait les apprendre, chansons et refrains. Les plus grands seigneurs envoyaient leur personnel chantant et musiquant à ces écoles, dites de ménestrandie ou *scholae mimorum*, pour renouveler leur répertoire et apprendre de nouvelles mélodies. » Ces écoles ambulantes et populaires se tenaient tantôt à Bourg-en-Bresse, tantôt à Lyon, à Genève, à Cambrai, à Arras. Trouvères et troubadours rivalisaient d'émulation, instituaient des concours, appelés *Puys* de musique, et proclamaient des lauréats. C'est ainsi que la musique profane, issue du peuple, pénétra dans les palais des rois. Sur la fin du moyen âge, elle accompagnait les carrousels et les mascarades et, en ces milieux policés, elle s'affina et se perfectionna.

Avec la Renaissance, elle conquit, à la cour, son autonomie et ses premiers titres de noblesse lorsque, en 1543, François I^er attacha spécialement à sa chambre un corps de musiciens indépendants du service divin, composé de chanteurs et de quelques instrumentistes.

L'état social de la France s'est alors profondément modifié. Le théocratisme féodal des siècles précédents a fait place au pouvoir absolu de la monarchie. En politique, comme en art, l'évolution qui se manifeste marque l'avènement des temps modernes. Ce qui caractérise, en effet, la Renaissance, c'est la prééminence de l'esprit profane, sous des dehors encore pleins de religiosité. L'antiquité, remise en honneur, donne naissance à une sorte de mysticisme païen et de prémonantisme dévot, dont la Réforme est la violente réaction.

Les lettres et les arts sont en grand honneur à la cour. En 1570, Charles IX accorda au poète Jean-Antoine DE BAÏF le privilège d'une Académie de musique et de danse, qui, malheureusement, ne lui survécut pas. Henri III et Henri IV, Louis XIII et Louis XIV réglementèrent à nouveau et accrurent les corps de musiciens attachés à leur chambre et à leur chapelle; toutefois, au milieu du XVII^e siècle, il n'existe pas encore d'enseignement musical laïque organisé.

L'art, c'est-à-dire la musique savante, est circonscrit aux milieux aristocratiques. Les grandes charges, mises au concours, sont tenues par des Maîtres que les élèves viennent solliciter. L'enseignement privé est seul en faveur dans les familles riches, et les maîtrises sélectionnent et instruisent ceux qui se destinent à la profession de musicien.

Les spectacles somptueux et les concerts de la musique profane nécessitaient le concours de nombreux artistes et d'instrumentistes qu'il fallait, le plus souvent, aller chercher à l'étranger. Peu après que LULLY eut été appelé, par la faveur du roi, à diriger la bande de ses violons, des lettres patentes conférées à Pierre PERRIN, en 1659, consacrèrent la fondation de l'Opéra, qui, dans la pensée royale, ne devait pas être un théâtre, mais une Académie, titre qu'il porte encore aujourd'hui, c'est-à-dire une compagnie et une école d'art.

La création de l'Opéra est le fait le plus important dû à l'action royale qu'il convient, ici, d'enregistrer, en raison de ses conséquences médiates sur l'enseignement de la musique.

---

1. *Histoire de la musique*, *loco cit.*

Perrin dut recruter ses sujets chantants dans les maîtrises des églises; mais, outre que les voix de femmes y faisaient défaut, l'instruction musicale de ces sujets ne correspondait nullement aux emplois auxquels ils étaient destinés, et lorsque Lully succéda à Perrin, il fonda à l'Opéra, en 1672, une école de chant et de déclamation. En 1698, Mlle Marthe le Rochois, qui venait de se retirer du théâtre, ouvrit une seconde école supplémentaire, rue Saint-Honoré. Cette école, qui fut fermée en 1726, produisit plusieurs sujets remarquables pour la scène. On ouvrit ensuite, rue Saint-Nicaise, dans les magasins de décors de l'Académie royale de musique, l'établissement connu sous le non d'Ecole du Magasin, et qui portait officiellement le titre d'Ecole de chant de l'Opéra. C'est pour les élèves femmes de cette école, communément appelées filles du Magasin, et qui étaient autoritairement désignées pour l'Opéra, que le corniste Rodolphe écrivit, en 1772, ses célèbres leçons de solfège. Enfin un arrêt du Conseil d'Etat du roi, du 3 janvier 1784, substitua à cette école une école royale de chant et de déclamation, qui fut ouverte le 1er avril suivant dans l'hôtel des Menus-Plaisirs, et dont Gossec reçut la direction : « le roi ayant reconnu que ce qui pourrait contribuer le plus efficacement à donner à un spectacle aussi intéressant pour le public un nouveau degré de perfection, ce serait d'établir une Ecole où l'on pût former tout à la fois des sujets utiles à l'Académie royale de musique de Sa Majesté, etc., ordonne... » Ces considérants laissent fort bien voir la conception que se faisait l'ancien régime du rôle de l'enseignement musical, qui était celui d'un enseignement professionnel étroitement restreint; une seule école était annexée à un théâtre, et, entre tant de matières, le chant seul y était professé.

On ne pouvait, on en conviendra, moins faire. L'Opéra palliait au manque de personnel instrumental en faisant venir d'Italie et d'Allemagne les instrumentistes à archet et à vent qu'on ne trouvait pas en France; mais il va de soi qu'à une époque où le français était la langue universellement prééminente, la seule décence imposait à l'Académie royale d'instruire des sujets chantants. Le privilège de l'Opéra, qui ne fut pas sans inconvénients sur l'essor de la musique française, se trouva ainsi favoriser la création, à Paris, de l'Ecole royale de chant. Quant aux soixante-quinze théâtres que l'on comptait alors dans les provinces, nul secours ne leur était apporté. L'initiative très étroite et isolée qu'encourageait la royauté ne devait avoir pour bénéficiaires que l'Opéra et le service particulier de Sa Majesté.

Si l'on considère, dans son ensemble, la situation en laquelle se trouvent la musique et l'enseignement, avant la Révolution, on est frappé de constater la disparité des progrès de l'une et de l'autre. Un siècle après Lully, après Rameau, après Gluck, alors que l'art lyrique vient d'être doté de chefs-d'œuvre retentissants, l'enseignement de la musique est encore ignoré des pouvoirs publics.

En quel état précis se trouve-t-il donc?

L'Eglise entretient de très nombreuses écoles de musique. On leur doit le seul enseignement public qui soit alors dispensé, et les services qu'elles rendent sont appréciables; mais cet enseignement, très spécial, est en marge de l'évolution de la musique et ne correspond pas à ses besoins. L'Eglise, tournée vers un objet sans contact avec l'art profane, ignore ce dernier.

La royauté protège et encourage les arts, les spectacles sont indispensables à l'éclat des fêtes; mais l'idée qu'elle s'en fait ne va pas au delà de cette notion mondaine. Quelque insuffisante que soit celle-ci, la compréhension de sa mise en œuvre l'est encore davantage. La musique profane est à peu près exclusivement lyrique; composée pour une société aristocratique et brillante, elle franchit à peine le cercle étroit de la cour et des salons. Son action limitée restreint ses besoins. Aussi, tandis que les nations étrangères entretiennent des conservatoires prospères, la France n'a-t-elle qu'une modeste école de chant pour son premier théâtre.

L'enseignement instrumental est totalement inorganisé. On ne peut citer que pour mémoire les écoles de musique militaire des régiments des troupes de ligne, car ces écoles ne formaient pas précisément des musiciens instruits et lecteurs. Leur objet était de faire exécuter aux élèves, au bout de quelques mois, des marches et des morceaux militaires. Il n'existait, enfin, aucune école pour l'enseignement des instruments à cordes, et nulle direction n'était donnée aux talents dans les hautes matières de la composition.

Les ressources nationales, inexploitées par l'Etat, étaient livrées à elles-mêmes, et la musique, considérée comme une spéculation privilégiée, en partie inaccessible au peuple, demeurait une sorte de bien réservé.

*
* *

Il est d'un puissant intérêt de démêler le jeu des réactions intellectuelles qui préparèrent les événement de 1789 et qui, ultérieurement, après les succès de l'émeute, suscitèrent les mouvements d'idées auxquels s'attachent, aujourd'hui, les appellations d'esprit et de tradition révolutionnaires.

Les conquêtes violentes du pouvoir et les luttes usurpatrices qui n'ont pour mobile que l'ambition, la jalousie et les rivalités humaines, ne sont, en quelque manière, que des révoltes de maires de palais; elles affectent peu, sur le moment, les états sociaux des peuples.

Toute autre est la signification des renversements de régime ayant pour objet des fins religieuses, philosophiques ou sociales, et où la révolution politique, encore que nécessaire, a rang de fait accessoire. Tel fut le cas de la Révolution française, qui, la monarchie renversée, bouleversa un ordre de choses plusieurs fois centenaire.

Nous allons tenter de discerner les origines des idées qui eurent sur la musique, et sur ses moyens d'enseignement, une action caractéristique.

En sa qualité de plus proche héritière de la civilisation latine, l'ancienne terre de Gaule avait été le centre et le foyer d'une lente reconstitution sociale. Le génie de la royauté française avait eu pour couronnement le siècle de Louis XIV, comparable, en notre ère, à ce qu'avaient été, pour Rome, le siècle d'Auguste, et, pour la Grèce, celui de Périclès. Jean Moréas, ce grand poète français de l'Attique, disait que ce qui demeurait le plus suprenant, en ce siècle, c'était qu'après les Grecs, et sur leur modèle, il eût produit quelque chose qui le cédât à peine aux chefs-d'œuvre antiques. Ce génie français n'était que le génie grec renouvelé, à nous transmis par Rome.

Tout ce que cette culture gréco-latine comportait d'individualisme païen et de libéralisme philosophique fut soumis, un certain temps, à la discipline

religieuse, puis à l'autorité royale. Sur la fin du moyen âge, et même après la Renaissance, ces deux forces étaient puissamment établies en France[1].

Au XVIIIe siècle, l'affaiblissement de la foi, la diminution du prestige royal et le relâchement des mœurs brisèrent en partie cette autorité et cette discipline. Les écrivains et les philosophes, héritiers de la forte culture gréco-latine que les hommes des XVIe et XVIIe siècles avaient si merveilleusement adaptée au christianisme, revinrent au sentiment païen et matérialiste de la souveraineté de la nature et, conséquemment, de l'homme, considéré, en son individu, comme le maître à l'usage duquel elle a été créée.

Le matérialisme de Voltaire et des Encyclopédistes engendra, par réaction, le romantisme philosophique, politique et littéraire, de ROUSSEAU. Une sensibilité exacerbée à l'égard des droits de l'individu s'y manifestait pour la première fois, sous les dehors les plus fallacieux, mais aussi les plus séduisants. La conjonction de ces états divers des esprits était faite, pour une part, de détachement religieux, et, pour l'autre, d'individualisme païen. De là l'explosion, chez les hommes de la Révolution, d'un lyrisme idéologique et phraséologique directement inspiré de l'antiquité, de là cette technique de l'art entièrement nouvelle, de là cette dévotion aux abstractions et ce mélange si curieux de mysticisme et de réalisme qui instaurait, en même temps que la religion de l'Etre suprême, un véritable culte de la patrie. Pour entretenir le feu ardent de tous ces autels il n'était pas de ressources qu'il ne convint d'exploiter. L'histoire des peuples anciens n'enseignait-elle pas que les spectacles et les chants étaient les grands sustenteurs des énergies? Tout concourait ainsi à faire tenir à la musique un emploi occasionnel prééminent, et c'est ainsi, au nom d'exemples empruntés à la Grèce, qu'elle fut appelée à jouer un rôle social dans la nation, incorporée à la vie civique et, partant, enseignée. A cette différence près que la technique de l'art est entièrement nouvelle, l'objet pour lequel l'enseignement s'instituera est celui-là même qui pourrait recevoir le nom de musicopédie platonicienne.

L'opposition entre les idées dominantes sous la fin du règne de Louis XVI, et celles qui se manifestèrent au lendemain de l'avènement de la République, en matière d'art et d'enseignement surtout, est fort nettement marquée dans les écrits et par les faits.

Lorsque, en 1786, GOSSEC, directeur de l'Ecole royale de chant fondée deux ans auparavant, sentit cette institution menacée par l'idée défavorable, à son endroit, que la mauvaise foi tentait d'accréditer en de hauts lieux, il écrivit une lettre à M. DE LA FERTÉ, intendant des Menus-Plaisirs, pour justifier la nécessité de conserver cette école. Dans ce document remarquable[2], Gossec ne fait état que des arguments susceptibles d'être pris en considération. Ces arguments confondent les destinées de l'école et de l'Opéra; en les rendant solidaires, GOSSEC laisse entrevoir que la fermeture de celle-là consacrerait la ruine de celui-ci : « L'Académie, dit-il, quoique composée d'hommes sages et gens à talent, ne voit donc pas le malheur dont elle est menacée? Comment une Académie peut-elle être ainsi au jour le jour, ne pas voir l'avenir ?... Puisque l'Opéra prétend pouvoir se passer d'une école, que n'a-t-il des sujets? Que n'en produit-il ?... Il dira sans doute qu'il n'en existe pas dans le royaume, qu'il en a fait la recherche à prix énormes; il dira vrai, Or, s'il n'en existe pas, il faut en forger; pour en forger, il faut une école. »

Des intérêts généraux de l'art, de l'enseignement complémentaire des multiples éléments nécessaires aux spectacles musicaux, de la valeur éducative de l'instruction, il n'est trace en ce long mémoire. Visiblement, GOSSEC se contient et se limite à l'emploi de la seule raison dont dépend le sort de son école: l'Opéra ne peut se passer d'une école, se passera-t-on de l'Opéra?

L'Académie ne voulait pas de l'école royale de chant, parce qu'elle voyait une atteinte dangereuse à son privilège, une sorte de restriction à son monopole. Telle était la situation, matérielle et morale, en laquelle se trouvait l'enseignement, au cœur même du royaume.

Survient la Révolution.

Le capitaine d'état-major de la garde nationale de Paris, Bernard SARRETTE, ayant groupé 45 musiciens des gardes françaises au lendemain du 14 juillet 1789, la municipalité de Paris prit aussitôt à sa charge ce corps de musique, et un arrêté, du 9 juin 1792, porta établissement de l'école gratuite de musique de la garde nationale parisienne. L'école devait instruire 120 élèves tenus à concourir au service des fêtes publiques. Le 18 brumaire an II (8 novembre 1793), SARRETTE obtenait un décret de la Convention portant formation d'un Institut national de musique qui devait être employé, sous le rapport de l'exécution, à la formation d'élèves dans toutes les parties de l'art musical. Le 16 thermidor an III (3 août 1795), la Convention rendit une loi supprimant la musique de la garde nationale et l'école de chant et de déclamation, et promulgua le même jour une loi organisant le Conservatoire national et le destinant à enseigner gratuitement la musique à 600 élèves des deux sexes, choisis proportionnellement dans tous les départements.

Tels sont les faits, et voici quant aux idées.

Six jours avant la promulgation de cette loi, le 10 thermidor an III (29 juillet 1795), Chénier avait présenté à la séance de la Convention un rapport où, au nom du comité de l'instruction publique, il formulait la doctrine et les principes du nouvel état de choses:

« ... Et telle est, dit-il, l'emprise de cet art (la musique), de tous les arts le plus universellement senti, qu'il ne faut qu'une âme et des oreilles pour en jouir. Malheur à l'homme glacé qui ne connaît pas son charme irrésistible. Malheur au politique imprudent, au législateur inhabile, qui, prenant les hommes pour des abstractions et croyant les faire mouvoir comme les pièces d'un échiquier, ne sait pas qu'ils ont des sens; que ces sens forment des passions, que la science de conduire les hommes n'est autre chose que la science de diriger leur sensibilité; que la base des institutions humaines est dans les mœurs publiques et privées, et que les

1. M. le baron Seillère note très judicieusement, à propos d'un roman de Mlle de Scudery, *Isabelle Grimaldi*, que, jusque dans le domaine de la fantaisie romanesque et de la pure imagination, le principe de l'obéissance à l'autorité du Souverain domine à tel point les esprits qu'il est bénévolement admis comme élément constitutif d'action dramatique.

2. Cf. C. PIERRE, *Le Conservatoire de Musique et de Déclamation*.

beaux-arts sont essentiellement moraux, puisqu'ils rendent l'individu qui les cultive meilleur et plus heureux!... Ce bel art charme aussi l'étude, et la philosophie aime à lui sourire. Socrate, au moment de boire la ciguë, le cultivait dans sa prison. Platon, qui connaissait son pouvoir et sa moralité, le mêlait à toutes les institutions de sa République, comme les ministres des différents cultes l'ont introduit, avant et depuis Platon, dans toutes les cérémonies religieuses... Si donc cet art est utile, s'il est moral, si même il est nécessaire pour les armées, pour les fêtes nationales, et, ce qui comprend tout, pour la splendeur de la République, hâtez-vous, représentants, de lui assurer un asile... Il sera glorieux pour vous de prouver à l'Europe étonnée qu'au milieu d'une guerre immense, qui n'a été pour la République qu'une suite non interrompue de triomphes, contenant à la fois, dans l'intérieur, le terrorisme anarchique et le terrorisme royal, décrétant pour les siècles une constitution sage et républicaine, vous savez encore donner quelques instants à l'encouragement d'un art qui a gagné des victoires et qui fera les délices de la paix... »

Ce qui s'exprime dans les observations de Chénier, c'est l'affirmation que les arts, et la musique en particulier, ont une valeur sociale éducative, que la nécessité s'impose au législateur, comme au politique, d'ordonner cet enseignement et de le dispenser largement. L'heure est venue, comme le dira SARRETTE, dans le haut sens du mot, de donner une « existence politique » à la musique.

Cette existence avait pris corps avec le Conservatoire le 18 brumaire de l'an II. SARRETTE, commissaire chargé de l'organisation, en détermina les fondements et les modalités dans le discours qu'il prononça à l'ouverture de l'établissement, le 1er brumaire an V (22 octobre 1797), et dont il convient de citer les parties essentielles :

« Citoyens,

« L'époque est arrivée où la musique, par la réunion des hommes qui la professent avec le plus de distinction, va se régénérer, en prenant avec énergie un essor digne de la puissance de la République française.

« Sept ans de travaux et de persévérance sont enfin couronnés des plus heureux succès, puisque le Conservatoire de musique de France, la plus vaste école de ce genre qui ait été créée en Europe, s'ouvre aujourd'hui en conséquence d'un décret de la Convention nationale, et sous les auspices d'un gouvernement protecteur des arts.

« En décrétant la formation du Conservatoire, la Convention nationale a voulu, par ce grand établissement, donner à la musique l'asile honorable et l'existence politique dont une ignorance barbare l'avait trop longtemps privée ; elle a voulu créer un foyer reproducteur pour toutes les parties dont se compose cette science; elle a voulu que, centre de l'étude de l'art, il renfermât des moyens assez étendus et assez complets pour former les artistes nécessaires à la solennité des fêtes républicaines, au service militaire des nombreuses légions de la patrie, et surtout au théâtre, dont l'influence est si importante aux progrès et à la direction du bon goût; enfin en établissant le Conservatoire de musique, la Convention nationale a voulu, non seulement, conserver des talents dignes d'illustrer la République, mais obtenir de leur rapprochement des dissertations, utiles à l'agrandissement de l'art et à la meilleure direction qu'il convient de donner à l'enseignement de ses parties.

« La Convention nationale a voulu; mais sa volonté resterait inexécutée si l'enseignement ne devait suivre une marche raisonnée, plus complète que celle employée par les anciennes écoles, et dégagée des erreurs et de l'habitude qui la dirigeaient. Toutefois, avant d'entrer dans les détails d'un nouveau plan d'études, il faut retracer les vices principaux de celui qui était en pratique avant la Révolution; ses défauts reconnus produiront nécessairement des leçons utiles pour l'avenir.

« Le chant, cette partie si essentielle de la musique, a toujours été mal enseigné en France : les maîtrises des cathédrales étaient les seules écoles qui existassent pour cette partie, sous l'ancien gouvernement, et il paraît que le but de ces établissements, créés et entretenus pour le service du culte, dont le besoin principal était de remplir par des sons volumineux un immense vaisseau, faisait aux maîtres qui les dirigeaient un devoir de ne montrer à chanter qu'à pleine voix; méthode qui naturellement devait tendre à l'exclusion des nuances et de l'expression. On ne peut parler de la ci-devant Ecole de chant et de déclamation, ses bornes étroites et sa mauvaise institution n'ayant pu permettre aux habiles professeurs qui la composaient aucune réforme sensible dans la manière de chanter.

« Les théâtres, contraints de tirer leurs chanteurs des écoles des chapitres, furent toujours asservis au genre adopté pour le culte; et ce ne fut qu'avec un travail opiniâtre, en frondant l'habitude et les mauvais principes, que les grands maîtres qui, depuis trente ans, ont orné la scène lyrique de leurs chefs-d'œuvre, parvinrent à les faire comprendre à ceux qui devaient les chanter.

« Cependant, des artistes italiens vinrent en France; ils y firent entendre, dans les productions des génies de l'école d'Italie, une manière de chanter agréable et expressive : ce genre fit sensation parmi les artistes français et les amis de la mélodie; il fut admiré, et bientôt des chanteurs, ayant senti les vices de l'école française, crurent la régénérer en cherchant à imiter les Italiens; mais ils ne réussirent pas, parce que le sentiment est inimitable. Ils avaient entendu un chant orné, ils en outrèrent la manière; et le chant français fut surchargé d'agréments dont le bon goût réprouvait l'abus et qui n'offraient, dans notre langue, qu'une ridicule caricature de la grâce du chant italien. A travers ces écueils néanmoins, et ultérieurement guidés par un goût exquis et le sentiment du beau, des artistes justement célèbres ont su créer un genre indépendant et convenable à la langue française.

« Que ne doit-on pas espérer de l'école qui s'établit, puisque le plus grand nombre de ces artistes sont chargés de l'enseignement de cette partie importante!

« Le chant ne fut pas seul négligé : les instruments à vent, poussés au plus haut degré de perfection par quelques artistes distingués, sont restés en général dans une médiocrité qu'on ne peut reprocher aux instruments à cordes.

« Il semble que cette médiocrité vient moins des moyens employés au développement de leur mécanisme que de la mauvaise direction donnée à leur étude : les régiments de l'ancienne troupe de ligne (auxquels on doit en partie la naturalisation de ces

instruments, venus pour la plupart de l'Allemagne), afin de hâter leur jouissance, ne faisaient parcourir aux élèves qu'ils formaient qu'un petit cercle d'enseignement, proportionné à leurs besoins : on n'exigeait pas, dans ces écoles, que les élèves fussent entièrement musiciens; on les portait avec précipitation vers l'exécution des marches et autres morceaux militaires; c'était le but auquel on les faisait tendre, et qu'ils atteignaient ordinairement après quelques mois de travail; ensuite, ils pratiquaient par métier. Si des élèves nés pour la musique cherchaient à sortir de ces pépinières d'ouvriers (et il en est qui sont devenus des modèles pour toutes les Ecoles); s'ils cherchaient à s'élever au niveau de l'art, ils avaient à vaincre les obstacles que leur opposait l'absence entière d'ouvrages élémentaires et de bonnes pièces pour l'étude de leurs instruments. Il n'en était pas de même des instruments à cordes, lesquels, après avoir été guidés par d'excellentes méthodes, avaient pour exercices les productions des plus grands maîtres, soit sonates, duos, trios, quatuors, etc. Enfin, dans l'emploi qui leur était assigné dans les orchestres, les intruments à cordes, chargés des parties principales de l'harmonie, trouvaient dans la lecture entière des ouvrages dramatiques le moyen de former leurs talents, pendant que les instruments à vent, qui, par leur nature, ne pouvaient être employés que comme accessoires brillants, entraient dans l'exécution et ne sortaient sans être initiés dans la marche générale de l'harmonie, et conséquemment sans pouvoir en suivre l'application aux passions, ainsi que les instruments à cordes, qui exécutaient l'ouvrage dans son ensemble.

« Mais les nouvelles institutions du gouvernement républicain dans l'instruction publique font un devoir au Conservatoire de diriger ses soins vers la perfection et la multiplicité des instruments à vent. En effet, la célébration des fêtes nationales, devant se faire en plein air, ne laisse aucun doute sur l'importante utilité de ces instruments : on sait que leur volume de son et la résistance qu'ils opposent à l'intempérie de l'air ne permettent aucune comparaison avec ceux à cordes. Chargés du service des fêtes publiques, les instruments à vent ont une nouvelle carrière à parcourir; alors prenant la place des violons et des basses, soit dans la symphonie, soit dans l'accompagnement des hymnes, leur partie devient entièrement principale. Ce nouvel emploi, et la nécessité de propager et d'étendre les moyens de ces instruments (dont les excellents artistes que renferme le Conservatoire ont si souvent fait connaître et admirer le charme), réclament impérieusement un système d'enseignement beaucoup plus étendu que celui qui jusqu'ici fut pratiqué par les Ecoles de musique militaire. Mais, quel que soit le mode d'enseignement adopté pour cette partie, il est deux puissants moyens qui doivent être employés pour multiplier les grands artistes que la Nation possède dans ce genre : le premier, c'est de donner aux instruments à vent, arrivés à un certain degré de perfection, la pratique d'un instrument à cordes, afin que l'élève introduit dans l'exécution des bons ouvrages consacrés à cette partie, puisse y prendre le sentiment de la bonne musique, et devenir lecteur à force d'occasions de lire; le second, d'inviter les harmonistes à écrire plus souvent qu'ils ne l'ont fait pour cette utile portion de leur art. Après avoir jeté un coup d'œil rapide sur quelques défauts remarquables dans certaines branches de l'exécution, si on examine quels étaient les moyens d'études à la disposition des jeunes artistes qui se livraient à la composition, on voit qu'après avoir reçu les premiers éléments de l'harmonie, ces artistes n'avaient aucune espèce de facilité pour former leur talent d'après la comparaison des modèles créés par le génie des hommes qui ont ouvert ou prolongé la carrière de la science musicale. Les belles productions, si on en excepte celle des contemporains que le goût du public fixait alors au théâtre ou dans les concerts, leur étaient presque entièrement inconnues : non seulement, ils ne pouvaient jouir de ces ouvrages par l'exécution, mais ils n'en trouvaient nulle part la réunion offerte à leurs méditations; et la faiblesse de leurs moyens pécuniaires a trop souvent été un obstacle à la possibilité de procurer la portion qui en avait été gravée.

« Tel était l'état de la musique en France, qu'avec plus de cinq cents écoles, et environ dix millions de revenus annuels provenant de fondations faites pour former et entretenir des musiciens, cet art si convenable au goût et au caractère des Français est cependant resté chez eux, dans quelques parties (si on en excepte néanmoins les hommes de génie pour qui il n'est point d'entraves), à une très grande distance de la perfection, et surtout de la popularité qu'il a acquise chez les Allemands et les Italiens. Les causes de ce retard se trouvent toutes dans la coupable impéritie que l'ancien gouvernement apportait à tout ce qui intéressait les progrès et la gloire de cet art. En effet, où sont les ouvrages élémentaires raisonnés, première et principale base d'un bon enseignement? Quels étaient les encouragements offerts aux savants qui auraient traité la théorie générale de l'art et ses rapports avec les autres sciences? Enfin, dans quels lieux les pères de la musique se réunissaient-ils, comme ceux de la poésie, de la peinture et de l'architecture, pour fixer les modes de l'étude, désigner au public les élèves qui se distinguaient dans les différentes parties, et se communiquer mutuellement les résultats de leurs travaux pour le reculement des bornes de l'art? Rien de ce qui pouvait être utile à la musique ou aux artistes qui faisaient admirer sa puissance n'avait été fait : la cour jouissait des délices de la plus brillante exécution et accablait d'un insolent mépris l'humble mais célèbre exécutant; elle applaudissait aux œuvres savantes de la composition, et laissait l'estimable compositeur végéter dans l'indigence, avec la certitude cruelle de mourir au besoin. Enfin, par un accès d'ineptie difficile à croire, la cour de France, qui ne protégeait que par ton un art spécialement honoré chez tous les peuples policés, avait porté le ridicule jusqu'à décorer du titre fastueux d'Académie Royale de Musique, le premier spectacle sans doute, mais un spectacle, quelque grand qu'il fût, pouvait-il être une Académie dans l'acception accordée à ce mot? Et sans parler de cette inconvenance, qui, sentie par tout le monde, provoqua tant de sarcasmes, l'Opéra pouvait-il jamais rien faire qui ressemblât aux fonctions d'une Académie? Mais, cessant de s'appesantir sur les misérables causes qui, en empêchant les meilleurs résultats, tendaient insensiblement en France à l'anéantissement de l'art utile et moral de la musique, il faut s'attacher aux moyens qui peuvent réparer le mal produit par l'ignorance et la plus coupable insouciance : ces moyens sont confiés au Conservatoire de musique... »

Cette pensée ferme et brusque, ce style précis et

mordant témoignent de la volonté sûre, de la foi ardente, non pas seulement d'un homme, mais de l'esprit public des révolutionnaires. Cette même foi enflammée inspirait toutes les déclarations et tous les actes de la Convention et de ses commettants.

Le député de Maine-et-Loire Leclerc, dans le rapport fait au Conseil des Cinq-Cents, à la date du 7 frimaire an VII (27 novembre 1799), rappelle tout d'abord qu'en 1791 Talleyrand et Mirabeau introduisirent l'enseignement de la musique, l'un dans son Institut, l'autre dans son lycée national. « L'entrée de la musique dans la patrie, poursuit-il, date précisément d'une des époques les plus brillantes de la Révolution, celle des travaux au Champ de Mars. Les philosophes mesurèrent alors le degré d'exaltation que les chants d'allégresse et des concerts populaires peuvent donner aux mouvements de la liberté. Des fêtes se retracèrent à leur imagination, et, dès ce moment, ils prédirent le temps où la France républicaine reproduirait ces jours d'éclat et de prospérité; mais il n'était pas temps encore de si hautes espérances.

« Une seconde époque, plus glorieuse encore que la première, acheva de nationaliser la musique.

« De nombreux ennemis envahirent le territoire de la France; elle appelle des défenseurs; l'hymne des Marseillais crée en quelque sorte des bataillons... Etonnée de son pouvoir, et fière d'une aussi belle influence, la musique acheva de se dévouer. Des artistes formèrent spontanément des écoles gratuites... L'imagination des législateurs et des écrivains, enflammée, créa des projets sur l'organisation et le perfectionnement des fêtes nationales. Tous attestèrent, sans détour, l'importance de l'enseignement de la musique... Ainsi sa consécration, sa régénération et sa propagation seront le but des écoles spéciales dont le rapporteur vient d'exposer les vues politiques et morales. S'il en est qui vous paraissent trop spéculatives, il en est d'assez positives pour vous déterminer.

« La reconnaissance vous engage envers la musique; la prévoyance vous oblige à la surveiller; enfin l'exécution de vos propres lois vous fait un devoir de la propager... »

Le ton de l'opinant est celui de l'idéologue jacobin, mais la pensée et la doctrine demeurent les mêmes.

Plus substantielles et plus directes sont les observations sur l'état de la musique en France par le directeur du Conservatoire, lues à l'assemblée générale des membres du Conservatoire le 5 ventôse an X (23 février 1801). Sarrette, partant de la critique des anciennes méthodes d'enseignement, établit une série de propositions constructives où l'ampleur et la variété le disputent à la justesse et à la fécondité des vues :

« Le principe d'organisation de ce vaste établissement (le Conservatoire), qui excite l'acharnement de ses ennemis, en raison des succès qu'il obtient, et en raison des atteintes que ces mêmes succès peuvent porter à leurs calculs, exigeait la proposition de mesures absolument nécessaires à son complément; ces mesures, qui consistaient dans la création d'un certain nombre d'Ecoles préparatoires, sont renfermées dans le projet d'organisation qui a été remis au gouvernement. On est fondé à croire que, si ce projet pouvait être réalisé, les institutions qu'il propose assureraient la régénération complète de l'art musical en France.

« La difficulté de faire en ce moment la dépense nécessaire pour son exécution peut seule arrêter. Mais il est bon de remarquer, en passant, qu'au total, cette dépense serait moindre que ne l'était, dans la seule ville de Paris, celle de l'entretien des maîtrises salariées pour la Cathédrale, la Sainte-Chapelle et les autres établissements du culte. Enfin, le Conservatoire et cinquante-cinq écoles placées sur divers points de la République seraient défrayés avec environ 507 000 francs.

« Les résultats de ce nouveau système d'enseignement seraient deux mille six cent cinquante élèves instruits dans toutes les parties de la musique. En supposant que, sur ce nombre, six cents seulement soient destinés par la nature à devenir musiciens; en évaluant la durée de l'éducation de chaque individu à six années, et opérant par terme moyen, on obtiendrait chaque année cent élèves qui serviraient à entretenir l'art dans la société, qui recruteraient les nombreux corps de musique militaire, fourniraient les moyens d'exécution pour les fêtes publiques, et alimenteraient les théâtres.

« Alors on réunirait le triple avantage :

« 1° De remplacer avec une grande économie et d'une manière infiniment plus fructueuse les moyens si imparfaits d'instruction musicale qui existaient autrefois;

2° De créer, avec un système d'enseignement d'autant préférable à celui des cathédrales qu'il serait complet, une école de chant, qui pourrait par la suite rivaliser avec celles d'Italie;

3° De nous rendre indépendants des écoles allemandes, où, jusqu'à l'époque de la fondation du Conservatoire, on a été obligé de puiser les musiciens instrumentistes employés dans les régiments et les spectacles.

« Le Conservatoire de musique, n'ayant eu que très peu de voix d'hommes à cultiver, n'a pu trouver dans cette partie, comme dans toutes les autres, la bonté du système d'enseignement qu'il pratique. Cependant, les talents qu'il a pu produire pourraient déjà être cités avec honneur; les dispositions qu'il cultive donnent beaucoup d'espérances, et il faut convenir que ce n'est pas là le seul but que doit atteindre cet établissement.

« Avant tout, il faut trouver des voix. En plaçant les Ecoles dans les départements méridionaux, où les organes sont plus favorablement disposés pour le chant, on découvrira sans doute des élèves propres à recevoir avec succès le bienfait des bonnes théories... Cette recherche exige du soin et de l'activité; mais pour réussir plus complètement, il faudrait placer sur les principaux points de la population des examinateurs dont la mission serait de découvrir les voix propres à la culture.

« Les professeurs des écoles de musique seraient ces examinateurs permanents; ils rendraient compte régulièrement des dons de la nature, assez rares en ce genre; le Conservatoire les recueillerait et les développerait. »

Le rapport envisage, dans sa dernière partie, le produit commercial que la France tirera de la propagation de l'art musical. Depuis la Révolution, elle a cessé d'être tributaire de l'Angleterre pour les pianos, de l'Allemagne pour les instruments à cordes et à vent, et le commerce de la musique gravée lui appartient également.

Tant de justes observations montrent l'acuité et la prodigieuse diversité de l'esprit de Sarrette.

Son plan d'organisation de l'enseignement musi-

cal dans les départements prévoyait la création de 55 écoles de musique préparatoires au Conservatoire. Deux projets avaient été élaborés peu avant le sien. Le premier, émanant du citoyen Daunou, envisageait l'entretien de 12 écoles spéciales de musique.

« *Organisation des écoles de musique. — Ecoles de premier degré.* — Il y aura dans l'étendue de la République trente écoles de musique dites de premier degré ; ces écoles seront placées dans les communes de Cologne, Anvers, Gand, Deux-Ponts, Cambrai, Metz, Amiens, Troyes, Besançon, Caen, Alençon, Le Mans, Brest, Lorient, Angers, Poitiers, La Rochelle, Angoulême, Bourges, Chalon, Périgueux, Bazas, Cahors, Perpignan, Rodez, Le Puy, Grenoble, Gap, Avignon, Auch.

« Chacune de ces écoles sera tenue par un professeur de solfège chargé de l'enseignement de quinze élèves.

« *Ecoles de deuxième degré.* — Il y aura quinze écoles de second degré placées dans les villes de Lille, Mayence, Trèves, Reims, Nancy, Rennes, Orléans, Tours, Moulins, Limoges, Genève, Le-Puy-en-Velay, Pau, Nice.

« Chacune de ces écoles sera composée de quatre professeurs chargés de l'enseignement du solfège, du chant, du violon et du violoncelle.

« Quarante élèves des deux sexes recevront l'instruction dans chacune des écoles de second degré.

« L'un des quatre professeurs remplira, dans chaque Ecole, les fonctions administratives.

« *Ecoles de troisième degré.* — Il y aura dix écoles de musique de troisième degré; elles seront placées dans les villes de Bruxelles, Rouen, Strasbourg, Nantes, Dijon, Lyon, Bordeaux, Toulouse, Montpellier, Marseille.

« Chaque école sera composée de quinze professeurs, entre lesquels l'enseignement sera réparti ainsi qu'il suit :

| | | | |
|---|---|---|---|
| Solfège | 2 | *Report* | 9 |
| Chant | 2 | Hautbois | 1 |
| Clavecin | 1 | Flûte | 1 |
| Harmonie | 1 | Clarinette | 1 |
| Composition | 1 | Cor | 1 |
| Violon | 1 | Basson | 1 |
| Violoncelle | 1 | Serpent | 1 |
| *A reporter* | 9 | Total | 15 |

« Chaque école recevra cent vingt élèves des deux sexes. Il y aura un inspecteur de l'enseignement et un sous-inspecteur de l'enseignement; le premier, chargé de professer la composition, et le second, l'harmonie. Les professeurs seront divisés en deux classes; il y en aura six de la première, et sept de la seconde.

« Il y aura dans chaque école une administration composée de l'inspecteur de l'enseignement, du sous-inspecteur et de trois professeurs pris indistinctement parmi ceux de l'école; ces trois professeurs seront nommés par leurs collègues et renouvelés par tiers chaque année.

« Cette administration sera chargée de l'exécution du règlement et des actes des autorités constituées relatifs à l'école. »

Suivent les dispositions relatives au Conservatoire de musique, seule école de quatrième degré, puis à la nomination des professeurs et à leurs traitements. Entre ces deux parties sont insérées d'intéressantes dispositions générales :

« Il y aura unité d'enseignement dans toutes les écoles de musique.

« Il sera annuellement distribué des prix aux élèves des écoles de musique.

« Les élèves qui auront remporté des prix dans les écoles de premier et de deuxième degré seront de droit admis dans celles du troisième degré, et les élèves de ces dernières, qui y remporteront des prix, seront de droit admis au Conservatoire pour y achever leurs études.

« L'élève qui aura remporté le prix de composition au Conservatoire de musique voyagera pendant cinq années, aux frais de la République; la quotité de la pension qui lui sera allouée à cet effet sera égale à celle accordée, dans l'Ecole de France à Rome, pour les arts du dessin, aux pensionnaires de la République... Chaque école de musique aura dans son sein un dépôt renfermant les ouvrages traitant de l'art, ainsi que la musique et les instruments nécessaires à l'étude...

« Vingt pensions annuelles, de 1000 francs chacune, seront spécialement affectées à des élèves des deux sexes qui réuniront les qualités propres à l'étude du chant et qui se destineront à faire leur état de cette partie; ils suivront leurs études au Conservatoire de musique. »

Le projet de Sarrette ne put être réalisé. Les événements politiques et militaires ne le permirent pas alors, et, depuis, la cause de l'enseignement musical n'eut plus, au même degré, l'oreille des Assemblées et des gouvernements. Mais telle était la justesse des idées de Sarrette que nous les verrons reprendre, à près d'un siècle de distance, par la commission qui élabora l'organisation actuelle des écoles de musique de province. Faute encore de pouvoir réaliser ce projet primitif, la commission dut rechercher un mode d'adaptation conforme aux nécessités, aux circonstances et aux possibilités matérielles de l'heure, et dont il sera parlé.

Sarrette ne put donc ouvrir les écoles qu'il projetait d'établir dans les départements. Mais ces écoles n'allaient pas tarder à surgir d'elles-mêmes, isolément, lentement, et à solliciter un rattachement, fût-il même assez fictif, au Conservatoire.

Initiatives privées et municipales vont se disputer l'honneur de suppléer à la carence de l'Etat.

*
* *

C'est au début du XIXe siècle qu'eurent lieu les premières tentatives d'institution, dans les départements, d'un enseignement musical laïque.

Nous devons à la publication récente du livre du Centenaire du Conservatoire de Lille[1], de pouvoir montrer, par l'exemple de la première en date des écoles de province, la façon dont l'enseignement musical s'est organisé, en France, sous l'influence des idées nouvelles, des besoins et de l'opinion publique.

Le 7 frimaire an XI (28 novembre 1802), les commissaires de la Société du concert de Lille[2] adressaient à M. Blarenberghe, député de la ville de Lille à Paris, une lettre où, après avoir rappelé les titres et le lustre attachés à cet établissement, le dépérissement dans lequel il était tombé et la « consolation »

1. *L'Académie et le Conservatoire National de musique de Lille, succursale du Conservatoire National de Musique et de Déclamation de Paris, de 1816 à 1918* (Imprimerie du *Progrès du Nord*, Lille, 1923).

2. Cette société avait été créée le 24 mars 1733.

Copyrigth by Librairie Delagrave, 1930.

à lui rendue depuis trois ans par le gouvernement que préside le premier consul Bonaparte, il s'exprimait ainsi :

« La société ne fournit pas seulement à la dépense de ses plaisirs, elle en fait une qui la rend bien recommandable, c'est de faire instruire dans une école gratuite de musique douze jeunes demoiselles et douze jeunes garçons dont elle fournit à la dépense et à l'entretien, guidée seulement par la bienfaisante intention d'étendre et de perfectionner l'art de la musique... Ces considérations, Monsieur, nous déterminent à vous prier, au nom de la Société, de solliciter le brevet de Conservatoire de musique de la ville de Lille, secondaire du Conservatoire de Paris, qui continuera à être régie et administrée par cinq commissaires pris dans le sein de la Société et choisis par elle. »

M. Blarenberghe et une délégation du conseil municipal eurent audience du ministre de l'intérieur. Le ministre regarda l'effet de la proposition comme une demi-mesure. Il ne l'accueillit point, mais conseilla de faire la demande d'une école spéciale de musique. Cette réponse s'inspirait très certainement du souci où l'on était de ne pas abandonner à une institution privée, fût-ce sous un patronage officiel, l'organisation de l'enseignement musical.

Le 16 nivôse an XI (7 janvier 1803), le conseil municipal, faisant état de l'existence de l'école gratuite de la Société du Grand Concert et de trois autres sociétés d'amateurs ou d'élèves, et que, « par conséquent, une école spéciale de musique trouverait à son établissement à Lille un émulation déjà disposée et une reconnaissance parfaite de la part des habitants », décida qu'il serait adressé au ministre de l'intérieur les plus pressantes sollicitations pour l'établissement d'une école de musique en cette ville.

Le 8 prairial an XI (28 mai 1803), une société en tontine fut constituée en vue d'acquérir un terrain et de faire construire une salle. En 1808, le conseil municipal prit un arrêté établissant une école de musique vocale et instrumentale, fixant le nombre des professeurs à trois et déterminant leurs traitements; mais le règlement d'organisation de cette école ne fut jamais publié, et l'arrêté ne reçut aucune exécution.

En 1811, les commissaires de la Société du Concert adressèrent une demande à l'empereur; les préoccupations politiques et les événements empêchèrent cet appel d'être entendu.

Enfin en 1816, le 24 mars, le conseil municipal invita la Société du Concert à présenter un plan d'organisation d'une Académie de musique. Soumis le 7 mai au conseil municipal, ce plan fut adopté le 11 du même mois. Sur autorisation du ministre de l'intérieur, un arrêté du préfet, daté du 31 juillet, approuva les délibérations du conseil municipal, et l'Académie de musique de Lille se trouva définitivement instituée, en qualité d'école municipale. L'Académie pouvait donner des concerts, des bals, et les élèves y avaient des exercices de musique. Une commission de dix membres, sous la protection et la surveillance du maire et du préfet, régissait l'institution.

Ses débuts furent modestes : elle recevait une somme de 1800 francs du conseil municipal et une subvention de même importance du ministère de l'intérieur. Deux professeurs étaient attachés à l'école, l'un pour enseigner le chant, l'autre pour le solfège. Un jury d'examen admit 15 élèves pour la classe de chant et 40 pour le cours de solfège. En 1817, l'Académie de musique fut autorisée à prendre le titre d'École royale. La commission administrative reçut communication du règlement de l'École royale de musique et de déclamation de Paris et prépara un règlement. En août 1818, M. Plantade, professeur de chant de l'École royale de Paris, vint inspecter le nouvel établissement. En 1819, les subventions du conseil municipal et de l'Etat furent augmentées, afin de favoriser l'ouverture d'une classe de violoncelle et d'une classe pour instruments à vent.

Nous croyons intéressant de reproduire les renseignements qui nous sont donnés sur l'enseignement, à cette époque, par la précieuse notice de MM. Paul Pannier et Emile Ratez, actuellement vice-président de la Commission administrative et directeur du Conservatoire de Lille.

En 1819, l'école de Lille comptait cinq classes : 1° une classe de vocalisation et de perfectionnement; 2° une classe de solfège; 3° une classe de principes élémentaires; 4° une classe d'instruments à vent; 5° une classe de violoncelle.

40 demoiselles et autant de garçons étaient admis dans les classes de solfège et de chant. Les élèves n'étaient admis dans la classe de goût (vocalisation et perfectionnement) qu'après avoir terminé leurs études de solfège. On ne s'occupait dans la classe de chant que de la vocalisation et de l'étude des morceaux d'ensemble. L'étude des chœurs et de la partition se faisait dans la seconde classe, la première heure de la leçon étant toujours consacrée au solfège. Dans la troisième classe, on s'occupait de l'étude des principes de la musique et de celle des premières leçons de solfège.

Huit élèves pouvaient être reçus dans chacune des classes d'instruments. Dans la classe des instruments à vent, on enseignait la flûte, la clarinette et le basson. Il était défendu aux professeurs de mettre à l'étude dans leur classe d'autres musiques que celles tirées des auteurs classiques, lesquelles étaient désignées tous les mois par l'administration et affichées dans chaque classe. Le 1er de chaque mois, il y avait réunion générale de l'école pour exécution des chœurs ou autres parties d'ensemble, en présence des membres de l'administration. En 1821, le nombre des élèves de l'Académie fut fixé à cent.

La force d'une idée, servie par une volonté tenace des pouvoirs locaux, réalisait ainsi, sous une forme approchée, le projet de Bernard Sarrette. Une école s'était ouverte dans une grande ville de province, où se donnait l'enseignement gratuit de la musique vocale et instrumentale; cette école avait sollicité l'appui moral et financier du pouvoir central, elle portait le titre d'école royale, et un professeur de l'École royale de Paris était venu l'inspecter. Il restait à donner un statut légal à une situation de fait encore unique, et à consacrer un état de choses qui était la conséquence des conceptions nouvelles apportées par la Révolution sur le rôle et la fonction de l'enseignement musical. Il est piquant d'observer que le cours des événements politiques devait faire du gouvernement du roi Charles X l'exécuteur de la pensée des hommes de la Convention.

Ce fut, en effet, une ordonnance royale qui institua la charte primitive des Écoles nationales de musique.

Un certain nombre de villes, dans les vingt-cinq premières années du XIXe siècle, avaient ouvert des

cours gratuits d'enseignement musical. Dès 1806, la municipalité de Douai avait subventionné une petite école; à Abbeville, le violoniste Eloy de Vico avait, en 1818, créé une institution analogue qui reçut, en 1821, l'appui de la municipalité; à Roubaix, une école de musique s'était ouverte en 1820; cette même année, le conseil municipal de Toulouse, par délibération en date du 13 mars, avait décidé de l'ouverture d'une école gratuite, qui reçut presque aussitôt une subvention de l'Etat de 3000 francs. L'école faisait alors une pension de 1500 francs, pour trois années, à l'élève qui donnait le plus d'espérances; à Marseille, M. Barsotti avait fondé, en 1822, une institution particulière qui devint institution communale en 1830, époque où tous les frais furent pris à charge par la ville.

C'est en de telles conditions que, sur le rapport du duc de Doudeauville, surintendant des beaux-arts, fut rendue l'ordonnance, en date du 20 décembre 1826, qui érigea les écoles de Lille et de Toulouse en succursales de l'Ecole royale de musique et de déclamation de Paris. Voici en quels termes :

« Charles, par la grâce de Dieu, Roi de France et de Navarre :

« Sur le rapport qui nous a été fait, par notre aide de camp, chargé du département des beaux-arts, du désir manifesté par les écoles de musique établies dans nos bonnes villes de Lille et de Toulouse, d'obtenir le titre de succursale de l'Ecole royale de musique et de déclamation de Paris, et prenant en considération les avantages qui peuvent en résulter pour la prospérité des théâtres lyriques,

« Nous avons ordonné et ordonnons ce qui suit :

« *Article premier.* — A l'avenir, à dater du 1er janvier 1827, l'Académie royale de musique de notre bonne ville de Lille, et l'école gratuite de musique de notre bonne ville de Toulouse seront considérées comme succursales de l'Ecole royale de musique et de déclamation de notre bonne ville de Paris, et elles seront autorisées à en prendre le titre.

« *Article II.* — Les directeurs ou administrateurs de ces deux établissements corespondront avec le directeur de l'Ecole royale, et tiendront à sa disposition les élèves qui, désirant se vouer à la profession théâtrale, lui paraîtront susceptibles d'être appelés à Paris, pour y perfectionner leur éducation musicale et dramatique.

« *Article III.* — Notre aide de camp, chargé du département des beaux-arts, est chargé de l'exécution de la présente ordonnance.

« *Signé :* Charles.

« 20 décembre 1826. Le duc de Doudeauville. »

L'enseignement musical continuait à se répandre en France grâce aux initiatives locales, privées ou municipales. La ville d'Arras ouvrait une école de musique en 1828, Boulogne-sur-Mer en 1830; à Metz, M. Desvignes, compositeur et chef d'orchestre, obtenait du conseil municipal l'établissement d'une école, en 1840 celui-ci demandait son érection en succursale de l'Ecole royale de Paris, et une ordonnance du 16 août 1841 lui donnait ce titre ; plus de 200 élèves y recevaient gratuitement l'enseignement, et une centaine d'autres élèves payaient une rétribution scolaire peu élevée; à Caen, la Société philharmonique du Calvados fondait, en 1835, une école de chant, qu'un arrêté du 15 juillet plaçait sous l'autorité du maire; en 1835, également, la municipalité de Valenciennes instituait une Académie de musique; à Saint-Omer, une école s'ouvrait en 1836, à Perpignan en 1842; en 1844 c'était, à Nantes, le sieur Bressler qui prenait l'initiative de la fondation d'une école, que la municipalité subventionna et qu'une ordonnance du 1er septembre 1846 érigea en succursale de l'Ecole royale de Paris: à Dijon, une école de musique était établie en 1845; un décret impérial la rattacha au Conservatoire de Paris en 1868; à Aix-en-Provence, en 1849, M. Lapierre ouvrait un cours public de musique vocale, dans un local fourni par la municipalité, qui, en même temps, accordait une subvention; en 1856, des classes d'instruments à vent et à archet étaient adjointes au cours primitif; à Bordeaux, en 1852, la ville subventionnait l'école de musique fondée par la Société des concerts de Sainte-Cécile; etc.

Sous le second Empire, les Ecoles se multiplièrent assez rapidement. En 1850, leur nombre n'excédait pas une vingtaine, en y comprenant les cinq succursales de Lille, Marseille, Metz, Nantes et Toulouse. En 1862, on relève l'existence de 75 écoles municipales. Fondées par des initiatives privées ou par les assemblées communales, elles fonctionnent sans méthode et sans unité. Mal logées, faiblement subventionnées, dépourvues d'instruments et d'ouvrages d'enseignement, ce sont de médiocres établissements d'instruction primaire. La plupart implorent en vain l'assistance de l'Etat; la dépense annuelle portée au budget de la France pour l'enseignement de la musique en province est alors de 22.600 francs! Seules, les écoles succursales, quoique d'importance différente, donnent quelques résultats méritant attention.

Les divers gouvernements qui se sont succédé depuis le premier Empire laissèrent dans un état à peu près stationnaire le maigre budget affecté à l'enseignement musical par la Restauration. A défaut de subventions, on doit toutefois au gouvernement de Juillet et au Second Empire un règlement pour les écoles succursales, des instructions sur l'enseignement et un règlement de police intérieure. Ces documents[1] sont remarquablement conçus. Le premier traite de l'administration; de l'enseignement; des comités d'enseignement; des correspondants honoraires; des professeurs; des classes et de leur tenue; des élèves, de leur admission et de leurs devoirs; des examens; des concours et des prix; des exercices et concerts.

Le second précise les directives à donner dans les principales matières d'enseignement. Nous croyons utile et intéressant d'en reproduire ici les paragraphes strictement pédagogiques, dont la valeur est demeurée entière.

« *Instructions sur l'enseignement.* — *Solfège.* — L'enseignement élémentaire de la solmisation simultanée est interdit dans l'école spéciale de musique; de même, il est interdit aux professeurs de faire solfier les élèves en changeant la tonalité de la leçon sans changer le nom des notes.

« Chaque professeur de solfège a deux séries de classes : la première série les jours pairs, la seconde les jours impairs... L'emploi du temps est divisé ainsi qu'il suit :

« 1° Etude des principes élémentaires, récitation,

1. Cf. Lassabathie, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*, loco cit.

dictée des principes sur l'ardoise ou le tableau et composition notée.

« 2° Lecture du solfège séparément. Les élèves qui se destinent au chant doivent d'abord apprendre la clef de la nature de leur voix, en même temps que la clef de *sol* et la clef de *fa*, essentielles toutes deux pour l'étude du piano.

« Pour exciter l'attention et l'émulation des élèves et leur donner leçon ensemble d'une matière fructueuse, en évitant les graves inconvénients de la solmisation simultanée, le professeur choisit dans sa classe un certain nombre d'élèves à peu près d'égale force; puis, désignant chaque élève par un numéro, il fait commencer la leçon par un numéro, tandis que les autres suivent mentalement; tout à coup, il interrompt le numéro qui a commencé, et désigne un numéro quelconque, lequel continue la leçon sans altérer la mesure, ni les valeurs, ni les intonations, jusqu'à ce qu'une nouvelle interruption survienne pour faire attaquer un autre, et ainsi de suite. De cette sorte, tous les élèves ont pris une part active à la leçon. Le professeur a soin pour cela de faire reprendre chaque élève entre une période et une autre.

« Les élèves doivent toujours solfier debout, et vis-à-vis le professeur, qui doit veiller à ce qu'ils prennent un bon maintien et ouvrent convenablement la bouche.

« Le professeur doit aussi s'appliquer à surveiller la justesse des intonations, particulièrement les demi-tons, à faire phraser et respirer convenablement. Il doit éviter d'accompagner à l'unisson la mélodie que solfie l'élève.

« *Vocalisation et chant.* — Les professeurs de vocalisation et de chant ne font travailler d'airs et de morceaux avec paroles à leurs élèves que lorsque ceux-ci ont la voix bien posée et égalisée, et qu'ils ont acquis de la flexibilité dans les exercices gradués de la vocalisation, ce qui sera au préalable constaté par le comité d'enseignement et à la suite des examens trimestriels. L'élève, comme dans les classes de solfège, sera toujours placé debout, devant le professeur, afin que celui-ci puisse rectifier ce qu'il y a de défectueux dans sa manière d'ouvrir la bouche et dans son maintien.

« Les élèves des classes de vocalisation et de chant sont tenus de copier les morceaux que le professeur indique pour l'étude, afin, non seulement d'avoir deux copies pour que l'élève puisse être placé comme il a été dit plus haut, mais encore de fortifier l'élève dans ses études, en l'obligeant à copier de la musique.

« Le nombre d'élèves dans chaque classe de vocalisation et de chant est fixé à six... Les élèves des classes de chant doivent suivre la classe élémentaire de piano, d'harmonie et d'accompagnement.

« *Etude élémentaire du piano et harmonie pratique.* — Le professeur d'études élémentaires de piano et d'accompagnement enseigne l'étude du clavier afin de mettre l'élève en état de plaquer des accords, d'accompagner la basse chiffrée, et quelques morceaux de chant et de partitions faciles.

« Cette classe est accordée préférablement aux élèves qui feront des progrès dans les classes de chant... Dès qu'un élève de la classe d'accompagnement sera reconnu en état d'accompagner la basse chiffrée à l'examen trimestriel, le directeur pourra le mettre à la disposition d'un professeur de solfège ou de vocalisation et de chant ou de classe d'ensemble pour continuer ses études et mettre à profit les leçons qu'il reçoit ou qu'il a reçues.

« *Musique d'ensemble.* — Le professeur de musique d'ensemble fait travailler aux élèves des deux sexes, assez lecteurs, les solfèges à deux, trois et quatre voix, des morceaux d'ensemble, des chœurs, de la musique sacrée. Le professeur de cette classe doit s'attacher à bien faire observer les mesures indiquées... Tous les élèves des diverses classes, déjà lecteurs, doivent suivre assidûment la classe d'ensemble.

« Cette classe doit avoir lieu six fois par semaine et durer deux heures.

« Le nombre des élèves n'est pas limité.

« Nota. — Pour toutes les autres classes qui se formeront par la suite, on donnera des instructions sommaires pour l'enseignement.

« *Instructions pour les examens et les concours.* — A l'examen préparatoire du concours et au concours de solfège, chaque élève est tenu de lire à première vue une leçon à changements de clefs, et composée exprès par le directeur ou par un des membres du comité, et choisie par le comité au moment même de l'examen ou du concours... Le comité ou le jury établit une série de questions sur les principes élémentaires, qui doit être adressée à chaque élève.

« Pour le concours d'écriture sous la dictée musicale, auquel tous les élèves des classes supérieures de solfège sont appelés à prendre part, le jury fait choix d'un fragment de morceaux inédits dont un des membres donne l'intonation et la mesure, soit avec la voix, soit avec un instrument.

« Le même programme est imposé aux élèves des classes de vocalisation sur une leçon en forme de vocalise dite à première vue, indépendamment de celle travaillée avec le professeur.

« Pour les concours de chant, le professeur, sur l'avis du directeur, doit faire choix d'airs sur des paroles françaises seulement, renfermant les qualités nécessaires à la vocalisation et à l'expression dramatique. Le même morceau doit être exécuté par plusieurs élèves lorsque la nature des voix le permet.

« Les élèves de la classe élémentaire de piano et d'accompagnement pratique doivent accompagner une basse chiffrée composée de marches harmoniques et faite exprès pour l'examen ou le concours; exécuter un morceau élémentaire de piano et un fragment d'une partition facile. Les élèves de la classe d'ensemble lisent à première vue un solfège à deux ou trois voix sans doubler les parties. Un morceau avec paroles, de même à deux ou trois voix, doit être lu à première vue. »

Des arrêtés ministériels, en date du 10 juin 1852 et du 26 avril 1857, apportèrent quelques modifications aux dispositions administratives primitives. La nomination du directeur de l'école fut retirée au préfet du département et dévolue au ministre d'Etat; l'institution des commissions de patronage passa, en outre, du pouvoir du maire en celui du préfet, qui requiert l'approbation ministérielle, etc.

Tel fut le régime sous lequel vécurent les écoles succursales jusqu'en 1884. Leur nombre était alors de six, l'école de Marseille, redevenue municipale, avait été remplacée par celle de Dijon, et l'école de Lyon était venue s'adjoindre au groupe des cinq écoles primitives. Les subventions totales qu'elles recevaient de l'Etat ne dépassaient toujours pas 22600 francs.

C'est alors qu'une commission fut nommée dans le but de procéder à une enquête sur l'état de l'enseignement musical en province et de soumettre un projet d'organisation nationale plus étendue. Cette commission, présidée par M. Kaempfen, directeur des beaux-arts, était composée de MM. Schlœcher, sénateur, vice-président; Casimir Fournier, sénateur; Antonin Proust, député; Logerotte, député; Ambroise Thomas, membre de l'institut, directeur du Conservatoire; Charles Gounod, membre de l'Institut; Des Chapelles, chef du bureau des théâtres; Réty, chef du secrétariat du Conservatoire, et Henry Régnier, sous-chef du bureau des théâtres, secrétaire rapporteur.

Nous allons reproduire les passages les plus importants du mémoire[1] où sont consignés les résultats de l'enquête à laquelle il fut procédé, d'une part, et, d'autre part, les propositions qui furent adoptées et soumises à l'agrément du ministre. C'est aux travaux de cette commission que sont dus les progrès qui furent réalisés dans la diffusion de l'enseignement musical public, en France, au cours de ces quarante dernières années.

S'adressant au ministre, son rapporteur écrit :

« Le premier soin de la commission que vous avez chargée de déterminer l'emploi le plus utile à faire du crédit de 300 000 francs inscrit au budget de 1884, pour être affecté à l'enseignement spécial de la musique, a été de s'enquérir de l'état actuel de cet enseignement et de son organisation.

« Cette organisation, nous avons eu le regret de le constater, est bien loin de répondre aux besoins de notre temps.

« Ebauchée, en effet, sous la première République, qui avait senti la nécessité de classer la musique au rang des matières que l'on doit enseigner à la jeunesse, mais à qui le temps fit défaut pour parfaire une œuvre dont le plan avait été tracé avec une rare perspicacité, elle est restée à peu près stationnaire depuis quatre-vingts ans...

« Pour être complet dans cette nomenclature, et ne pas présenter un tableau inexact de l'enseignement musical en France, il convient de mentionner, en regard des Ecoles du gouvernement, deux groupes distincts d'établissements indépendants :

« 1° Un certain nombre d'écoles créées dans les départements par l'initiative des municipalités;

2° Les maîtrises des cathédrales, qui sont de véritables écoles au sens propre du mot.

« Mettant à part le Conservatoire de Paris, dont il suffit de constater l'intérêt à une réforme qui doit lui donner son complément nécessaire, nous nous bornerons à montrer les conditions d'existence de ces diverses écoles, leur fonctionnement, la nature de l'éducation qu'elles donnent, et les services qu'elles rendent. »

La commission produit alors le tableau des cinq écoles succursales, et son rapporteur poursuit :

« Ces écoles sont placées tout à la fois sous la direction de l'Etat et des municipalités, et administrées conformément à des règlements approuvés par l'administration supérieure.

« Quels sont les résultats qu'elles produisent?

« Pour en donner exactement l'indication, nous ne pouvons mieux faire que de consigner dans ce rapport les appréciations dont ces écoles ont été l'objet, de la part du musicien éminent à qui incombe, chaque année, le soin de les inspecter.

« Selon M. Ernest Reyer, elles donnent, à des degrés divers, tous les résultats qu'on peut attendre de leur situation présente, et, de ce chef, elles ne méritent aucun reproche.

« Est-ce à dire pourtant qu'il y ait lieu de se tenir pour satisfait? Sur ce point, il convient de formuler les réserves les plus expresses.

« Il suffit, en effet, de signaler le défavorable état des théâtres lyriques établis dans les régions où elles sont instituées, pour montrer que ces écoles sont impuissantes à leur fournir tout le personnel vocal, choral et instrumental indispensable à ces sortes d'entreprises.

« D'autre part, créées en vue de devenir les pépinières où le Conservatoire national pourrait recruter des sujets aptes à recevoir avec profit l'enseignement supérieur, il est à remarquer qu'elles s'acquittent insuffisamment de cette partie de leur tâche, en n'envoyant à Paris que des élèves dont le mérite ne compense pas le petit nombre...

« En résumé, la situation générale est des plus précaires; sous peine de la voir s'aggraver encore, il est urgent de relever la dotation des succursales.

« Mais il faut ajouter qu'il y aurait un grand intérêt à ce que le secours qui leur serait prêté vînt de l'Etat.

« La modicité de sa contribution à leur entretien nuit sérieusement à la prépondérance qu'il doit conserver dans leur direction, et devient souvent la source de conflits très préjudiciables aux études.

« Nous ferons remarquer que c'est à la suite d'un conflit de la nature de ceux dont nous venons d'indiquer la cause, que l'importante école de Marseille a rompu tous les liens qui la rattachaient au Conservatoire national, et, sans insister sur cette considération, nous allons montrer que la situation de l'enseignement libre ne laisse pas moins à désirer que celle de l'enseignement officiel.

« *Ecoles municipales.* — Ces écoles, disséminées sur divers points du territoire, sont en nombre considérable.

« On n'en compte pas moins de soixante-quinze; le total des ressources qui leur sont affectées se monte à une somme d'environ 450 000 francs.

« Mais ce serait une grave erreur de croire à l'identité de leur situation.

« Elles présentent entre elles des différences sensibles au point de vue de leur constitution, au point de vue budgétaire, enfin au point de vue des résultats de leur enseignement, dont la spécialité est commandée par les dispositions particulières des populations au milieu desquelles elles sont établies.

« C'est ainsi que les écoles du Midi sont plus particulièrement adonnées à la culture des voix, tandis que celles de l'Est et du Nord de la France font la part la plus large à l'étude des instruments.

« En somme, d'importance très variable, s'il en est dont la constitution présente de grandes analogies avec celles des succursales du Conservatoire, comme les écoles de Caen, de Besançon, de Nancy, de Saint-Etienne, etc., qui donnent l'enseignement secondaire, la grande majorité ne dépasse pas le niveau d'établissements d'enseignement primaire.

« Quelques-unes d'entre elles comptent déjà un grand nombre d'années d'existence, mais la plupart

1. *Rapport fait le 13 juin 1883 au nom de la commission chargée d'organiser l'enseignement musical*, par Henry Régnier (ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, Imprimerie Nationale, 1883).

sont de création récente, attestant ainsi, sous la forme la plus sérieuse et la plus significative, l'intensité du mouvement qui porte la France vers les études musicales sérieuses.

« Nous voudrions pouvoir dire que tous les efforts qui vous ont été signalés par l'enquête, dont vous avez bien voulu nous communiquer les résultats, ont été couronnés de quelque succès; nous sommes malheureusement obligés, sauf quelques exceptions, d'en constater la stérilité... Aucune de ces écoles n'est organisée de manière à pouvoir faire face aux besoins en vue desquels elle a été créée... Quelques-unes sollicitent le titre de succursales du Conservatoire, et les avantages qui y sont attachés; toutes, par l'organe des sénateurs, des députés ou des préfets de leur département, implorent l'assistance de l'Etat.

« Il nous reste à dire un mot des :

« *Maîtrises*. — Elles ont été longtemps les seules écoles de musique qu'ait possédées la France : leur importance considérable sous l'ancien régime, qui ne s'était jamais préoccupé de constituer un enseignement laïque, avait déjà sensiblement diminué, depuis la création du Conservatoire et de ses dépendances; un vote des Chambres supprimant, à partir de cette année, les crédits qui leur étaient affectés, vient de l'annuler presque complétement.

Toutefois, cette suppression est trop récente pour que nous puissions nous dispenser d'examiner le rôle qu'elles remplissaient et d'en apprécier l'utilité.

« Instituées en vue de fournir aux bas chœurs des cathédrales les interprètes indispensables à l'exécution des grandes compositions de la musique sacrée, elles étaient astreintes, par obéissance aux règlements du clergé, qui interdisent l'emploi des voix de femmes dans les églises, à recruter leurs sopranî parmi les jeunes garçons.

« ... On s'est appuyé, pour refuser de leur fournir désormais une subvention, sur ce fait, que leur enseignement, à raison de sa destination, était d'une nature toute spéciale, et trop limitée pour pouvoir concourir au progrès des études musicales. Ce n'était exact que dans une faible mesure, et l'on pourrait s'en convaincre aisément en consultant leurs programmes qui comportaient l'étude du solfège et des premiers éléments de l'harmonie, c'est-à-dire des matières qui forment la base même de l'éducation musicale.

« Mais les maîtrises, se fussent-elles bornées à n'enseigner que le plain-chant, avaient encore des titres sérieux à l'appui de l'Etat.

C'étaient, en effet, les seules écoles adonnées à cette nature d'enseignement, et il ne faudrait pas croire que la faculté de déchiffrer une notation qui a cessé d'être usuelle soit le seul bénéfice qu'il y ait à retirer de leur fréquentation.

Le grand mérite des maîtrises n'était pas seulement de transmettre la notion d'une graphique propre à une certaine époque, mais bien d'inculquer au musicien le sentiment mélodique du texte même du plain-chant; de l'initier, de l'accoutumer à une espèce particulière d'harmonisation; de lui donner la clef d'une langue que l'intérêt bien compris de l'art commande de ne pas laisser tomber à l'état de langue morte; de perpétuer enfin les traditions précieuses dont elles sont demeurées les seules gardiennes, et de la conversation desquelles découle, comme élément essentiel d'une éducation musicale sérieuse, une instruction spéciale et profonde des principes mêmes de l'art.

« Il est manifeste, par exemple, que l'étude des différents modes du plain-chant peut seule prédisposer l'esprit et l'imagination à bien comprendre l'art antique dont ils proviennent directement.

« Le maintien des maîtrises présente donc un véritable intérêt historique : hâtons-nous d'ajouter que ce n'est pas le seul qui soit en jeu, et qu'il faut encore envisager leur enseignement sous un autre aspect, au point de vue de l'action dont il est susceptible sur les développements des artistes qui s'adonnent plus tard à la musique profane...

« Voilà l'originalité de l'enseignement des maîtrises.

« Voilà les services dont on lui est redevable.

« Il n'est donc pas excessif de dire qu'en éteignant ce puissant foyer d'inspiration, la décision des Chambres, si elle était définitive, porterait un coup funeste à l'art musical. »

Cette revue de nos institutions terminée, la commission formule les principes auxquels devrait être subordonnée la réforme à préparer : « Nous en avons trouvé la définition dans un document qui émane de la première République, et qui n'est autre que le projet d'organisation de l'enseignement musical soumis en l'an IX au comité d'instruction publique du Corps législatif.

« Ce projet émane de Bernard Sarrette : le nom du fondateur et du premier directeur du Conservatoire le recommandait à notre attention; un examen attentif de ses dispositions l'a imposé à notre confiance. »

La commission rappelle les dispositions principales du projet de Sarrette : « C'est sur des bases à peu près identiques que nous avons fait reposer le projet de réorganisation que nous avons l'honneur de vous soumettre. » En conséquence, estimant que la centralisation de l'enseignement peut seule conduire à la décentralisation de l'art, la commission pose le principe de l'unité de direction à donner à l'éducation musicale, et l'institution d'un contrôle vigilant exercé par des inspecteurs compétents. Elle préconise la relation des différentes écoles avec le Conservatoire, leur division en établissements d'enseignement primaire et d'enseignement secondaire, et la mise en réserve d'une partie des crédits pour distribuer des bourses d'études. Elle propose de répartir les fonds entre les succursales du Conservatoire, les maîtrises[1] et certaines écoles municipales, au nombre de 33, dont les subventions communales forment un total de 275 520 francs, et que fréquentent plus de 7 000 élèves.

La commission demande que des conditions soient imposées aux maîtrises, comme aux écoles, auxquelles l'Etat viendrait en aide. Pour ces dernières, elle estime nécessaire l'acceptation d'un règlement élaboré par l'administration des beaux-arts, la conformité de leur enseignement à un programme d'études tracé par le Conseil supérieur du Conservatoire et l'acceptation du contrôle des inspecteurs.

---

1. Les maîtrises que la commission propose de conserver sont au nombre de seize : Rouen, Aix, Besançon, Langres, Moulins, Reims, Nevers, Carcassonne, Cambrai, Lyon, Périgueux, Rodez, Arras, Dijon, Le Mans, Montpellier. Les subventions accordées jusqu'en 1881 à ces seize maîtrises s'élevaient globalement à 65 650 francs. On y comptait 799 élèves. Les renseignements recueillis sur les autres maîtrises alors existantes autorisaient à les considérer comme des nonvaleurs.

Elle fait enfin connaître le mode de répartition auquel elle a cru devoir s'arrêter, et précise les chiffres adoptés par elle.

Quelles furent les conséquences de ce rapport?

Voici ce que, sur l'heure même, écrivaient MM. Dupré et Ollendorff dans leur remarquable traité de l'administration des beaux-arts, que nous avons déjà cité :

« Au moment où le budget des cultes perdait les 300 000 francs annuels qui lui étaient accordés pour subvention annuelle aux maîtrises, le ministre des finances s'engageait à demander aux Chambres, l'année suivante, le report de ce même crédit en faveur de l'administration des beaux-arts, qui serait chargée, non plus de subventionner la musique religieuse, mais de la répartition des fonds accordés par les Chambres à tous les organes d'enseignement musical qui paraîtraient mériter le patronage de l'Etat et qui consentiraient à accepter son contrôle...

« Trente-quatre écoles municipales et seize maîtrises avaient été désignées par la commission spéciale comme dignes de toute l'attention de l'administration supérieure. La commission comptait alors sur le maintien intégral des crédits des budgets antérieurs. Mais la réduction de ces crédits de 322 000 à 200 000 francs força l'administration à réduire ses propositions. Elle dut se contenter d'ériger quatre des écoles municipales en succursales du Conservatoire et de nationaliser les quinze autres écoles municipales et les six maîtrises que nous avons énumérées plus haut[1]... Comme pour l'enseignement du dessin, l'étude exacte de la situation de chacune des écoles, de l'organisation de l'enseignement donné, des méthodes employées, des ressources de toute nature, de l'état matériel des classes, de l'état moral du personnel, des résultats obtenus, des besoins en instruments, partitions, livres, etc., avait été confiée à des inspecteurs spécialement désignés pour cette mission préliminaire, et leur travail a servi de base à la répartition des crédits entre les différentes écoles, proportionnellement à leur importance et aux sacrifices des budgets locaux.

« Ce corps d'inspection a été non seulement confirmé, mais consolidé par un arrêté ministériel du 28 janvier 1884, créant à titre définitif, pour les besoins du contrôle périodique annuel de toutes les écoles nationales, un inspecteur général et six inspecteurs[2], tous choisis, selon le vœu de la commission spéciale, parmi des artistes musiciens expérimentés. Les trente établissements, succursales du Conservatoire comprises, sont inspectés au moins une fois par an. C'est à la suite des rapports des inspecteurs que sont accordées les subventions éventuelles en primes, bourses, instruments et livres que l'Etat s'est réservé de donner comme encouragement au développement des écoles et au succès de l'enseignement, et c'est ainsi qu'en 1884, une somme supérieure à 65 000 francs a été consacrée à ces subventions spéciales et particulières en matériel scolaire, c'est-à-dire en instruments.

« Tous ces efforts datent d'hier, et on peut déjà considérer l'enseignement musical en France comme sorti de la période d'incohérence et d'oubli. L'unité d'enseignement est constituée en principe par l'unité de la direction et de l'inspection. La matière enseignée varie, au contraire, et, sauf une large part d'étude commune, celle de la science musicale elle-même, cette matière d'enseignement doit varier avec les régions. Ici le chant dominera, là les instruments; ici ce qu'on appelle la musique profane, ailleurs la musique sacrée; ici la musique dramatique, ailleurs la musique symphonique. »

Les écoles municipales qui avaient fait l'objet d'une proposition de subvention et qui durent être abandonnées à leur propre sort, furent celles d'Aire-sur-Adour, Amiens, Arras, Cambrai, Carcassonne, Carpentras, Cette, Digne, Nice, Orléans, Oran, Saint-Quentin, Tourcoing et Valence. En dessous de ces écoles se trouvaient encore d'assez nombreux établissements municipaux sans valeur appréciable.

Depuis 1884, l'enseignement musical n'a subi aucune transformation organique. L'histoire de cet enseignement prendrait fin ici, si nous ne devions encore considérer un fait important, survenu au cours du XIXe siècle, qui eut une influence particulière sur la formation et, ultérieurement, sur le fonctionnement des écoles de musique. Ce fait est l'introduction de la musique au nombre des matières d'enseignement des écoles primaires.

L'article premier de la loi du 28 juin 1833 mentionne, pour la première fois, l'incorporation de la musique dans les programmes de l'enseignement primaire : « L'enseignement primaire supérieur comprend... des notions de sciences physiques et naturelles applicables aux usages de la vie : le chant, etc. » Peu après, l'enseignement du chant fut rendu obligatoire dans les écoles élémentaires, mais cette mesure demeura sans doute inopérante, car la loi de 1850 rendit cet enseignement facultatif. Un arrêté du 30 janvier 1865 le rendit à nouveau obligatoire dans les écoles normales primaires. Le 8 février 1867, un nouvel arrêté institua un comité de patronage chargé de développer dans les écoles l'enseignement du chant. Enfin, un arrêté du 23 juillet 1883 fit entrer définitivement cet enseignement dans toutes les écoles primaires. Des instructions précisèrent les notions qui devaient être enseignées à tous les degrés des cours.

Ces notions furent-elles enseignées? Etait-il même possible qu'elles le fussent? Elles ne l'ont pas été et elles ne pouvaient pas l'être. Il n'y eut que des tentatives isolées. Les instituteurs furent bien requis d'enseigner le chant à leurs élèves, mais le décret demeura inopérant; la plupart des instituteurs ne connaissaient pas la musique. On imposa alors l'enseignement musical dans les écoles normales, mais, d'une part, tous les maîtres ne sortaient pas des écoles normales, et, d'autre part, les programmes reposaient sur des données pédagogiques très défectueuses, telles que celle du galinisme. Enfin, l'épreuve musicale imposée à l'examen du brevet et au certificat d'études primaires était non seulement vaine en elle-même, mais inopérante, cette épreuve ne comportant pas de sanction effective. C'est en cet état d'inorganisation qu'est demeuré l'enseignement musical primaire. La loi n'est pas appliquée, et elle ne peut pas l'être.

L'enseignement musical fut également introduit,

1. Ce sont : 1° les écoles d'Avignon, le Havre, Nancy, et Rennes ; 2° écoles d'Aix-en-Provence, Bayonne, Boulogne-sur-mer, Caen, Chambéry, Digne, Douai, Le Mans, Nîmes, Perpignan, Roubaix, Saint-Etienne, Saint-Omer, Tours et Valenciennes; 3° les maîtrises de Langres, Montpellier, Moulins, Nevers, Reims et Rodez.

2. Le nombre des inspecteurs a été réduit à cinq, ultérieurement.

en 1865, dans les établissements d'enseignement secondaire, lycées et collèges[1].

« C'est, disent Dupré et Ollendorff, un milieu où l'art pénètre encore difficilement. La surcharge des programmes des lettres et des sciences est l'excuse de cette espèce d'ostracisme... Quant à la musique, l'Université pratique tout au plus à son égard une scepticisme bienveillant.

« Les maîtres sont exclusivement choisis, agréés et éliminés[2], le cas échéant, par les proviseurs... Tout est laissé à l'intelligence et aux bonnes volontés locales : liberté de méthodes et d'exercices.

Quant aux lycées de jeunes filles, « l'Université s'est bornée jusqu'à présent à leur étendre à peu près les dispositions adoptées pour les lycées de garçons. L'enseignement du solfège et du chant n'y est obligatoire que dans la première partie des études... Enfin, ni dans l'enseignement primaire, ni dans l'enseignement secondaire, nous ne trouvons encore l'inspection des études musicales organisée. »

Nous terminerons ces observations adventices en rappelant que, depuis 1835 où WILHELM en prit l'initiative, la Ville de Paris a institué dans ses écoles un enseignement musical confié à des professeurs spéciaux et soumis à une inspection technique permanente.

*
* *

Les particularités constitutives des écoles de musique des départements résultent des causes, médiates ou immédiates, incluses dans les faits historiques que nous venons de passer en revue. De leur synthèse critique se dégage une notion dont on peut dire, métaphoriquement, qu'elle est la pierre angulaire de la situation présente de l'enseignement musical.

Des origines à la Révolution, cet enseignement a exclusivement un caractère spécial et technique. Il a pour objet la formation des musiciens professionnels indispensables aux manifestations musicales religieuses. Les enfants instruits dans les maîtrises les quittent jeunes, à l'âge de la mue, et l'enseignement très particulier qu'ils y reçoivent a peu de portée pratique pour ceux qui se destinent à exercer leurs talents dans le genre profane.

Avec la Révolution, la musique se nationalise; elle tend à s'incorporer à la vie de la nation. Ce fait nouveau a pour conséquence, au milieu du XIXe siècle, l'introduction de la musique dans l'enseignement primaire, à titre éducatif. L'enseignement musical acquiert, dès ce jour, une valeur inconnue jusque-là, qui est sociale, avant que d'être proprement musicale. Cette valeur dépasse son propre objet, et il devient nécessaire de préciser, à cette place, les fonctions fondamentales de l'enseignement de la musique en l'état actuel de la société.

## FONCTIONS SOCIALES DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL

Tout enseignement est susceptible d'avoir deux fonctions sociales principales, selon que son caractère est exclusivement spécial et technique, ou que, conjointement, il participe à la formation générale publique de la collectivité, à titre éducatif.

En disant d'un enseignement qu'il est spécial et technique, nous entendons exprimer que son objet est de former un corps professionnel. Un petit nombre de centres universitaires, sinon un seul, suffisent, en pareil cas, à remplir cet office.

Lorsque, au contraire, l'enseignement ne tend, sous la forme de notions élémentaires, qu'à l'éducation première des masses, il s'ensuit, vers la base, une multiplication considérable des foyers d'instruction.

La complexité des nécessités sociales a ainsi engendré les ordres d'enseignement. De l'un à l'autre il y a moins une différenciation de degré que de nature, c'est-à-dire d'espèce. L'enseignement primaire dispense les connaissances éducatives strictement nécessaires pour la satisfaction des besoins généraux de l'individu moyen; l'enseignement secondaire, par une gymnastique intellectuelle prolongée, a pour mission de préparer les cadres de la société; enfin la tâche échoit à l'enseignement supérieur de transmettre et d'accroître les connaissances savantes et de donner un cerveau au corps social.

Les trois ordres d'enseignement représentent, dans leur succession, les aspects gradués d'une fonction complexe, dont les termes extrêmes sont l'éducation générale publique et les hautes spécialisations individuelles.

Si l'on considère les matières des programmes de l'enseignement primaire, on constate qu'elles sont, depuis un siècle surtout, en accroissement constant. Si limitée que soit, en définitive, une telle extension, celle-ci s'accuse encore sensiblement de nos jours. L'accroissement et l'évolution des besoins collectifs ont conduit à introduire dans l'enseignement primaire des matières qui, antérieurement, n'étaient pas appelées à jouer un rôle éducatif. Après avoir satisfait aux préoccupations utilitaires, il était naturel qu'une part fût faite aux aspirations de l'être intime pour l'agrément, l'embellissement et l'ornement de la vie. Lorsqu'il ne suffit plus que l'enfant apprît à lire, à écrire et à compter, des notions complémentaires furent empruntées à la littérature, à l'histoire et aux sciences, puis aux arts du dessin et de la musique. Nous avons dit quand et comment, et aussi l'échec de cette tentative.

Cet échec est le fait important qui doit être retenu, car il a déterminé un véritable dédoublement des fonctions sociales des écoles de musique. Ecoles spéciales et techniques, à l'origine et par destination, elles ont dû devenir, conjointement, des centres d'éducation populaire. Qui plus est, c'est en cette qualité que, depuis le milieu du XIXe siècle, la plupart de nos instituts musicaux ont été créés et que, par un effort méritoire, quelques-uns se sont haussés jusqu'au rang d'école d'art.

En quelque sens qu'on la considère, cette contrainte est le fondement même du problème que pose l'examen de notre enseignement musical, dont les fonctions sociales se sont modelées sur les idées générales prédominantes des trois grandes périodes de notre histoire.

---

1. On ne peut manquer de rappeler, à cette occasion, que lorsque Condorcet avait proposé à la Convention la création de neuf lycées nationaux, il prévoyait dans chaque lycée un professeur qui aurait enseigné la théorie et la composition de la musique.

2. Depuis d'assez nombreuses années, les professeurs de musique doivent être, autant que possible, titulaires du certificat d'aptitude à l'enseignement du chant. Leur nomination est soumise, par les chefs d'établissements, à l'approbation du recteur. L'enseignement musical, par une singulière anomalie, n'est d'ailleurs donné que dans les classes primaires.

Des origines à la fin du moyen âge, période théocratique, la fonction sociale de l'art est religieuse; de la Renaissance à la Révolution française, période d'absolutisme monarchique, elle est aristocratique et mondaine; depuis la Révolution et l'avènement de la démocratie, elle est, en outre, éducative et universelle. De ces observations, qui offrent à la critique spéculative un champ d'études étendu, nous ne retiendrons que la notion, nullement transcendantale, mais pour nous essentielle, du double objectif, éducatif et technique, de nos écoles de musique.

## LES RÉGIMES ADMINISTRATIFS DES ÉCOLES DE MUSIQUE

Les écoles de musique des départements ressortent administrativement aux trois catégories suivantes : 1° écoles privées; 2° écoles municipales; 3° écoles nationales.

Nous allons examiner, comparativement, les particularités de ces divers régimes.

### Écoles privées.

On ne saurait reconnaître la qualité d'école de musique aux innombrables cours instrumentaux et vocaux disséminés sur toute l'étendue du territoire. Il importe de définir ce qu'il faut entendre par ce terme, et de marquer le caractère distinctif des écoles.

Un établissement d'enseignement musical ne peut être considéré comme une école qu'autant : 1° que l'enseignement est donné collectivement; 2° que l'ensemble des classes est ordonné et gradué de façon à constituer un tout, plus ou moins complet, mais cohérent et harmonieux; 3° que les études comportent des sanctions indépendantes des intérêts particuliers qui peuvent se trouver en jeu.

Le nombre des établissements privés de cet ordre est forcément très restreint. Leur création exige une mise de fonds dont le rapport est fort aléatoire, en raison du nombre limité des élèves pouvant supporter les frais d'une rétribution scolaire rémunératrice. Les initiatives privées, auxquelles nombre d'écoles sont redevables de leur existence, se trouvent ordinairement contraintes de solliciter, à bref délai, une subvention municipale, en retour de laquelle les écoles, tombant en partie sous le contrôle des assemblées communales, perdent de la sorte leur caractère primitif.

En fait, une école privée ne peut subsister que si elle est patronnée et subventionnée par une société civile, ou une personnalité, consentant tous les sacrifices pécuniaires nécessaires. En ce cas le régime de ces écoles est sous l'entière dépendance de leur conseil d'administration : budget, personnel directeur et enseignant, programme des concours et toutes dispositions scolaires sont, en dernier ressort, réglés par celui-ci, sinon par une personne investie d'un rôle prépondérant, et souvent éphémère, au sein de ce conseil.

Ce régime peut être le meilleur, ou le pire, qui soit. Il présente le maximum d'aléas, tant par son manque de stabilité, de continuité, et, d'une manière générale, de garantie pour tous ceux qui lui sont soumis, que par la primauté inéluctablement accordée aux considérations matérielles et financières en opposition avec les intérêts supérieurs et les fins de l'enseignement.

Le régime des écoles privées est, en France, le régime d'exception. Il n'en est pas de même dans nombre de pays étrangers. Chez nous il apparaît, ordinairement, comme un régime momentané et transitoire. Cela tient à nos mœurs, au peu de confiance que le Français accorde aux initiatives privées, sinon à la méfiance qu'inspire un enseignement sans contrôle, sans caractère officiel, et effectivement livré à lui-même. Il ne faut pas oublier, en effet, que le professorat de la musique est libre, et qu'on peut lui appliquer une formule célèbre en disant que n'importe qui peut, n'importe où, et n'importe comment, enseigner n'importe quelle matière musicale. Funeste privilège, dont les méfaits, dans l'enseignemen privé, sont considérables.

### Écoles municipales.

Les écoles municipales sont, dans le cadre de l'administration communale, essentiellement autonomes. Toutes, cependant, sont régies sensiblement de la même façon. Les différences qu'elles présentent sont, en partie, étrangères à leur mode d'administration; leur importance et les résultats qui y sont obtenus dépendent étroitement de causes locales, ou personnelles.

Le régime administratif municipal se définit en deux propositions : 1° le budget de l'école, dépenses et recettes, est partie intégrante du budget communal; 2° aucune autorité étrangère, ou non subordonnée à l'administration municipale, n'exerce de droit de regard sur le fonctionnement de l'école.

L'école reçoit ses subsides de la ville, qui encaisse, s'il y a lieu, la rétribution scolaire; elle est logée par ses soins; directeur, professeurs et personnel de service sont nommés par le maire; les uns et les autres sont employés municipaux, commissionnés ou non, selon les règlements locaux. La gestion administrative et financière est identique à celle des autres services municipaux. L'autorité du maire n'a pour limites que celles incluses dans les lois générales de l'administration publique, et dans la mesure seulement où son exercice ne dépend pas de l'allocation d'un crédit que l'assemblée communale demeure toujours maîtresse d'allouer ou de supprimer.

Au-dessous du maire, ou de son adjoint délégué, est institué un conseil d'administration ou de perfectionnement, et, parfois aussi, un comité d'enseignement, composés, pour une part, de conseillers municipaux et, pour une autre part, de personnalités choisies et nommées par le maire. Ces conseils ont pour mission de contrôler la gestion administrative et technique de l'école. Ce dernier contrôle est plus fictif que réel, en raison de l'insuffisante compétence du conseil à l'égard du directeur et des professeurs. En quelque occurrence que ce soit, conseil ou comité conservent, au surplus, le caractère d'une simple commission consultative.

Les écoles municipales de musique ont généralement pour statut un règlement administratif approuvé par un vote du conseil municipal. Ce règlement, qui ne peut, bien entendu, offrir aucune garantie quant au niveau des études, peut exercer, cependant, s'il est bien fait, une influence sensible sur la marche de l'école. Il fixe, ordinairement, les prérogatives et attributions particulières du conseil d'administration, du directeur et des professeurs, la nature des matières enseignées, la composition des classes, les devoirs et obligations des élèves, la durée

de la scolarité, la fréquence et les programmes des examens et des concours, les conditions d'attribution des récompenses, etc. En un mot, il appartient à ce règlement d'ordonner la vie de l'école, de lui donner son rythme et sa physionomie.

En présence de la carence de l'Etat qui, en province, n'assure nulle part l'enseignement musical, il semble que le régime administratif municipal soit le régime normal des écoles de musique. La plupart d'entre elles ont été créées par l'initiative des municipalités, et sans les subventions allouées par ces dernières, aucune ne pourrait subsister. Cependant, le nombre des écoles municipales ne représente pas sensiblement plus du tiers du nombre total des écoles, particularité d'autant plus surprenante que toutes sont, en fait, entretenues avec les crédits des budgets communaux. Dans la pratique, il s'avère, en effet, que ce régime présente de nombreux inconvénients.

Deux graves critiques peuvent être formulées à son encontre.

Administrativement, un pouvoir local et politique ne jouit pas de l'indépendance et de la liberté d'action qui sont nécessaires pour gérer souverainement un organisme délicat et complexe, dont le fonctionnement dépend d'un petit nombre de valeurs individuelles rivales et, pour tout dire, en état de lutte et de concurrence incessantes.

Techniquement, les municipalités n'ont à leur disposition aucun moyen de contrôle sur l'enseignement, sur la valeur professionnelle du personnel et sur la qualité des résultats obtenus.

Sans doute, l'autorité momentanée d'un homme, en de certains cas, peut-elle suppléer à cette double carence; il n'en demeure pas moins que la valeur d'un régime ne peut être confondue avec l'appréciation d'un cas particulier. L'absence d'un contrôle technique étranger à l'école, mais responsable et qualifié, est la cause principale des mécomptes que les municipalités éprouvent du fait de leurs écoles de musique, en dépit de leur bonne volonté et de leurs libéralités. Ce défaut d'autorité supérieure livre directeur et professeurs à eux-mêmes, permet aux intérêts personnels de prendre le pas sur l'intérêt général, et entraîne une rupture d'équilibre dont les répercussions perturbent les cadres de l'école, l'ordonnancement des classes et les programmes des études. Ainsi le niveau des cours s'abaisse au fur et à mesure que croît le nombre des récompenses décernées!

Si l'on ajoute encore que les écoles municipales, sans relation d'aucune sorte avec les autres écoles de musique, vivent d'une vie isolée dont l'horizon est étroitement borné, on se rendra compte des raisons pour lesquelles ces écoles se trouvent plus ou moins ravalées, dans les petites villes, à jouer le rôle de simples pourvoyeuses de l'harmonie municipale.

Enfin, il ne faut pas oublier que la politique locale peut exercer une influence dangereuse pour les écoles, sans aucun tempérament possible; danger d'autant plus grand que, créées par les municipalités, mais dotées de ressources modiques, les écoles ont une vie précaire et fragile.

Il n'est pas rare, en de telles conditions, qu'elles manquent à leur double mission, impuissantes qu'elles sont à donner un enseignement technique professionnel, comme à remplir leur office, plus modeste, d'éducatrices publiques. Qu'arrive-t-il en cette occurrence? Certaines disparaissent, quelques autres, diversement improductives, végètent. Alors, souvent, et comme en désespoir de cause, les municipalités implorent le secours, l'aide et le patronage de l'Etat.

C'est ainsi que s'est constitué lentement le groupement, aujourd'hui très important, des écoles nationales de musique, dont le régime, assez particulier, mérite un examen attentif.

### Écoles nationales.

Cette appellation d'école nationale de musique est à la fois inexacte et malencontreuse : inexacte en son sens littéral, les écoles nationales n'appartenant pas à l'Etat, comme en son sens figuré, car leur action demeure locale ou, exceptionnellement, régionale; malencontreuse en ce qu'elle enlève nominalement et indûment leur titre de propriété à leurs véritables propriétaires, fait qui, avant toute appréciation sur le bien fondé de ce régime administratif, indispose à son égard les pouvoirs publics intéressés, mais insuffisamment avertis.

Les écoles nationales ne sont, en effet, que des écoles municipales, patronnées, contrôlées et généralement très faiblement subventionnées par l'Etat. Il serait équitable et judicieux que cette appellation fût modifiée. Ce n'est pas là une vaine querelle de mots, les mots devant être l'expression exacte et rigoureuse de l'objet qu'ils représentent; mais, néanmoins, c'est cet objet qu'il convient, ici, de considérer.

Le régime administratif des écoles nationales de musique repose sur une convention type liant réciproquement les villes à l'Etat. Les observations que nous aurons à consigner sur les effets de cette convention trouveront leur place naturelle après la lecture de son contexte :

*Convention pour la transformation d'une école de musique municipale en école nationale.*

Entre le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, agissant au nom de l'Etat, d'une part, et M. le maire de... agissant au nom de la ville, spécialement autorisé, à cet effet, par délibération du conseil municipal, en date du..., d'autre part, il a été convenu ce qui suit :

*Article premier.* La ville consent à la transformation de son école municipale de musique en école nationale.

*Article II.* Elle s'engage à porter annuellement à son budget, et à prélever sur ses ressources propres une somme égale à celle inscrite au budget actuel de la commune, pour les dépenses de l'école, soit une somme de...

Cet engagement est pris sous la réserve expresse que la ville ne pourra être tenue à augmenter cette part contributive pour quelque motif que ce puisse être, et à la condition que l'Etat interviendra dans les dépenses annuelles pour une somme de...

*Article III.* Le budget de l'école de musique, comprenant la rétribution du personnel administratif et enseignant, ainsi que les divers frais de matériel, sera soumis, avant l'ouverture de chaque exercice, à l'approbation du ministre.

*Article IV.* La ville s'engage à fournir à l'école le local nécessaire.

*Article V.* L'école sera soumise à l'observation d'un règlement et à l'application d'un programme d'études établis par le ministre sur les bases d'un projet préparé par la municipalité.

Ce règlement et ce programme d'études, une fois revêtus de l'approbation du ministre, ne pourront plus être modifiés sans son consentement; ils seront annexés à la présente convention.

*Article VI.* Le directeur sera nommé par le ministre sur la présentation du préfet, et après avis du maire.

Les professeurs seront nommés par le préfet, sur la présentation du maire.

*Article VII.* L'école sera soumise au contrôle des délégués du ministre.

*Article VIII.* La municipalité s'engage à adresser, tous les trois mois, au ministre un état du personnel enseignant et des élèves et un état de la situation financière de l'école indiquant les dépenses faites sur le budget de cette institution dans le cours du trimestre précédent.

*Article XI.* Le maire de... soumettra les termes de la présente convention à l'approbation du conseil municipal; l'extrait de la délibération dans laquelle aura été donnée la ratification dudit conseil devra être approuvé par le préfet de... et transmis par lui au ministre.

Fait en double à Paris le...

Le maire de...

Le ministre de l'Instruction Publique
et des Beaux-Arts...

Aux termes de l'article II, le contrat présente, pour les écoles, un avantage important : il les met à l'abri d'une réduction éventuelle de leurs ressources budgétaires. Quant à la participation de l'Etat, en matière financière, il est douloureux, à l'heure actuelle, de devoir en faire mention. A l'origine, elle atteignait de 20 à 30 °/o du budget global des écoles. Depuis près de vingt ans, les réductions opérées par les Chambres sur les crédits affectés à l'enseignement des beaux-arts ont rendu absolument fictive la contribution de l'Etat dans les dépenses des écoles nationales nouvellement rattachées. Le ministère alloue annuellement à celles-ci la somme de cent francs.

L'assentiment du ministre, requis à l'article III, pour tout changement dans le budget de l'école est assimilable à un simple visa administratif. S'appuyant sur l'autorité technique des inspecteurs, l'intervention ministérielle tend à éclairer les municipalités sur les avantages ou les inconvénients que peut présenter telle ou telle mesure.

L'article IV n'est opérant qu'au moment du passage de la convention. Il contraint les communes à ne pas laisser les écoles dans des locaux insalubres ou insuffisants.

L'obligation, inscrite à l'article V, de soumettre l'école à l'observation d'un règlement et à l'application d'un programme d'études, l'un et l'autre approuvés par le ministre, est particulièrement importante. Ici encore, sur les suggestions des inspecteurs, le pouvoir central peut utilement conseiller les pouvoirs locaux. Son intervention permet, en outre, dans une certaine mesure, d'apporter, à défaut d'une unité réelle dans l'enseignement des écoles, certaines équivalences et, tout au moins, la continuité des vues et la stabilité dans la gestion de chaque établissement.

L'article VI stipule que la nomination du directeur appartient au ministre, et celle des professeurs au préfet. Il a pour objet de soustraire les intéressés aux influences de la politique locale. Il est au nombre des plus importantes dispositions de la convention, et, si son application ne laisse pas que d'être délicate, elle apporte d'assez sérieuses garanties dans le recrutement du personnel dirigeant et enseignant.

Enfin l'article VII sauvegarde l'ensemble des intérêts les plus importants. Il soumet les écoles au contrôle des inspecteurs de l'enseignement musical. Ce contrôle technique, permanent et responsable, est, en définitive, la clef du voûte du régime des écoles nationales. C'est par lui que sont assurées toutes les clauses du contrat; il satisfait aux nécessités générales et spéciales propres à assurer leur prospérité et la meilleure utilisation des ressources de chacune.

Les autres dispositions de la convention ont un caractère administratif purement accessoire.

A ne considérer que la libellé de cette convention, on constate qu'elle affecte davantage la forme d'un contrat d'assurance que celle d'un transfert de pouvoirs d'une autorité à une autre. Elle superpose et additionne, en quelque sorte, pour les mieux partager, les responsabilités, en donnant à celles de l'administration centrale un caractère préventif et immunisateur. Elle laisse aux écoles leur qualité de fondations et d'établissements municipaux, mais elle tend à les préserver des risques que leur font courir les insuffisances et les lacunes inhérentes à leur nature.

La seule analyse d'une convention administrative ne suffit pas à montrer ce qu'elle est dans ses effets. Il est intéressant de considérer ceux-ci de plus près, de les saisir sur le vif, c'est-à-dire dans leur réalité pratique et usuelle. La valeur propre d'un règlement n'est pas indifférente, mais la façon dont il est appliqué agit à la manière d'un coefficient susceptible d'être affecté d'une valeur positive ou négative. Il convient donc de voir comment l'administration des beaux-arts comprend son rôle dans ses rapports avec les pouvoirs locaux municipaux, et de dresser une sorte d'état moral des relations qui sont la particularité et la pierre d'achoppement éventuelle du régime en cause.

L'histoire des écoles de musique de province, considérée sous son aspect administratif, présente ordinairement un synchronisme évolutif très caractéristique. Fondées par les municipalités, ou de fondations privées devenues municipales, les écoles demeurent quelques années soumises à ce régime. Vient un jour où, la détresse de leur situation s'aggravant, les municipalités sollicitent l'intervention de l'Etat, seul moyen qui demeure pour obvier à leur fermeture.

L'intervention de l'Etat, c'est l'acceptation de la convention de nationalisation, à la manière, sinon d'une carte forcée, du moins d'une contrainte inéluctable. Cette acceptation se heurte à bien des résistances : il y a, nous l'avons dit, l'impropriété du terme, mais aussi les apparences d'une forme d'abdication partielle de l'autonomie communale. Or, les municipalités ne sont pas seulement jalouses de leurs prérogatives, elles ne cessent encore de réclamer une extension de leur indépendance administrative. Enfin, par delà ces points de vue où les mots jouent un rôle fort grand, il est un fait brutal : les municipalités, dépossédées du droit de nomination du directeur et des professeurs, se voient contraintes à payer un personnel soustrait à leur autorité directe. Une logique simpliste, et telle est celle des hommes insuffisamment avertis d'une question,

ne peut que fort mal s'accommoder d'un tel ordre de choses.

Un bref examen montre cependant combien une telle disposition est justifiée. « Dura lex, sed lex; » c'est une dure loi, mais une loi salvatrice. Les municipalités sont des corps politiques; il leur appartient de disposer souverainement des deniers communaux et de prendre toutes les décisions ayant trait à ce que l'on pourrait appeler la législation communale. Là s'arrête le pouvoir politique, essentiellement distinct du pouvoir administratif. De l'un à l'autre, il y a une différence d'espèce. Le pouvoir politique est le représentant ou le mandataire des intérêts et de la volonté les plus généraux de la collectivité; les pouvoirs administratifs sont les agents techniques d'exécution de ce corps politique. Il n'appartient pas aux parlements de gérer les services publics créés par eux et recevant d'eux les crédits qui leur sont nécessaires. Une assemblée politique exprime une volonté anonyme et impersonnelle, dont les limites de la compétence demeurent en deçà des nécessités de réalisation, qui sont, elles, inséparables des connaissances techniques. Plus particulièrement, la confusion des pouvoirs politique et administratif est d'autant plus dangereuse qu'elle se produit dans un cadre étroit tel que celui de l'administration communale. Comment cette dernière ne serait-elle pas fort gênée, à tout moment, pour prendre position de son propre chef dans le jeu de compétitions auxquelles elle ne peut être étrangère, de par les relations personnelles qui existent entre notables d'une même ville? Si ces vérités ne sont pas toujours comprises à l'origine, la rude logique des faits conduit, un jour, à les reconnaître.

Le principe de la nomination du directeur et des professeurs par une autorité extra-municipale une fois admis, il convient d'observer que le choix du ministre ou du préfet s'exerce sur une liste de présentation des candidats établie par le maire. Qui plus est, l'Etat accepte l'insertion, dans le règlement des écoles, d'une clause réservant aux maires la faculté d'instituer des concours pour l'attribution des emplois vacants, auquel cas l'intervention ministérielle ou préfectorale se réduit à l'apposition d'une signature de légalisation.

Pour des raisons que nous allons dire, il conviendrait d'assimiler la nomination des professeurs à celle des directeurs, c'est-à-dire de retirer celle-là au préfet pour la confier au ministre. L'intervention d'une troisième autorité, entre le maire et le ministre, ne présente aucun avantage et comporte des inconvénients. Les considérations qui justifient l'attribution de certains pouvoirs à l'autorité supérieure qualifiée pour les exercer sont inapplicables, en l'espèce, à l'égard d'un fonctionnaire n'ayant aucun service technique à sa disposition pour l'éclairer, et de l'autorité duquel les municipalités sont davantage incitées à se montrer jalouses.

Des considérations d'un autre ordre, et du plus haut intérêt pour l'essor des écoles de province, viennent encore s'ajouter aux précédentes. Le recrutement du personnel enseignant des écoles présente de très grandes difficultés. Les ressources locales sont toujours étroitement limitées, lorsqu'elles ne font pas défaut. Inversement, il y a, à Paris, pléthore d'artistes éminents. Il semble que s'il appartenait au ministre de nommer les professeurs et de faire connaître aux élèves et aux anciens élèves du Conservatoire les situations offertes dans les écoles de province, un grand service serait rendu à celles-ci et à ceux-là. Un plus juste équilibre s'établirait dans l'utilisation des valeurs individuelles, ici trop peu nombreuses, incomplètes ou routinières, et là, réduites, pour vivre, à l'acceptation d'emplois inférieurs et indignes d'elles-mêmes.

Quoi qu'il en soit, considérons le fonctionnement des écoles après leur nationalisation. Une disposition administrative de la convention stipule qu'elles seront annuellement inspectées par les délégués du ministre. Cette inspection serait-elle la seule conséquence du rattachement qu'elle suffirait à assurer la préexcellence de ce régime. L'inspection affecte intimement la vie des écoles. Elle les soustrait à l'isolement, à la stagnation et à l'affaissement sur soi-même; à son occasion, directeur et professeurs entendent une voix autorisée, sont soumis à un jugement et confrontés en leur œuvre avec leurs collègues des autres écoles. Professeurs et élèves ont le louable désir de se faire mutuellement honneur, d'obtenir un encouragement d'une personnalité éminente, de se voir proposés pour une distinction.

Au cours de leur visite, les inspecteurs mentionnent dans leur rapport les noms des élèves susceptibles d'être présentés au Conservatoire de Paris, et auxquels le ministre accorde ordinairement une bourse de voyage. En outre, le règlement du concours d'admission au Conservatoire leur donne un droit de priorité, à valeur égale, sur les concurrents ne provenant pas d'une école nationale.

L'inspection fournit encore aux directeurs l'occasion de solliciter les avis et les conseils d'hommes qui, par leur situation, connaissent ce qui se fait d'heureux, ici ou là. Ainsi peut se trouver suscitée une sorte d'émulation lointaine et indirecte entre des écoles similaires, mais qui s'ignorent.

L'inspection a des conséquences médiates non moins profondes. Par leurs conversations avec les représentants des municipalités, par les rapports consécutifs à leur visite, les inspecteurs ne sont pas seulement d'indispensables informateurs techniques, ils sont aussi d'utiles conseillers, dont la parole autorisée se fait heureusement entendre. Il leur est loisible de suggérer et d'éveiller des idées, de produire des exemples, de documenter, au besoin de couvrir de leur autorité technique un acte administratif en suspens, sinon de le provoquer. Ils aident les villes à doter leurs écoles des instruments et des ouvrages nécessaires, en proposant au ministre de faire tel ou tel don en nature. La direction des beaux-arts, sur l'avis des inspecteurs, répartit chaque année un crédit spécial entre les écoles qui méritent particulièrement d'être encouragées. Ces dispositions suscitent une heureuse émulation, qui favorise dans leurs desseins les municipalités soucieuses de la bonne gestion de leurs écoles.

Sans doute la valeur intrinsèque de l'inspection tire-t-elle un accroissement du fait que le corps des inspecteurs est un corps d'élite, composé d'artistes aimant profondément la musique, désireux de la voir propager, de la défendre contre l'envahissement des médiocrités ou des imcompétences et qui, connaissant la valeur des services rendus, dans toute la France, par tant d'obscurs professeurs de talent, apportent une indulgence bienfaisante dans l'accomplissement de leur délicate mission.

Quelles critiques peut-on adresser à cette institution? On doit, ici, se placer à deux points de vue, selon que l'on considère une autorité dans les

effets dus autant à son action qu'à son inaction.

Laissant de côté ce qui, étant exceptionnel, demeure un fait individuel, nous annulerons, dans l'un et l'autre sens, l'élément « risque humain ». Ordinairement l'inspection évite ou résout nombre de conflits. Il peut arriver qu'elle en suscite. L'histoire des Ecoles nationales de musique montre que si leur nombre suit une progression ascendante, il en est, toutefois, qui ont rompu le contrat les liant à l'Etat. Dans ce petit nombre, la majorité a redemandé, après quelques années, le patronage du pouvoir central, constatation péremptoire si l'on considère que des deux seules Ecoles dénationalisées sans retour une seule subsiste, l'autre ayant été définitivement fermée.

Il est dans la logique des choses que, dans un conflit ayant pour origine le refus par une municipalité de prendre une mesure demandée par l'inspection, ou, fait plus fréquent, le refus par l'autorité supérieure d'approuver une proposition municipale jugée contraire à l'intérêt de l'école, les torts ne soient pas du côté de l'autorité et de la compétence techniques. Il n'y a là, en dernière analyse, qu'un de ces risques inévitables qui résultent du heurt de deux pouvoirs superposés. En pareil cas l'erreur du pouvoir politique est davantage à craindre que celle de l'autorité administrative et technique. Mais ces conflits sont rares, et on peut dire qu'ils n'affectent pas le régime en cause.

Si l'on prend en considération, non plus les conséquences administratives de l'inspection, mais celles exclusivement techniques et artistiques, on peut regretter la trop grande réserve du service à l'égard de maints objets non dangereux. C'est ainsi que beaucoup d'écoles ont un règlement suranné, incomplet, mal établi, qu'il serait aisé d'amender. En réalité, le service d'inspection compte un trop petit nombre d'inspecteurs, ce qui ne lui permet pas de faire face à tous les besoins. Ses investigations demeurent, dans la pratique, trop limitées. Il conviendrait, notamment, qu'il pût s'assurer de la valeur des programmes des classes, des matières des examens et des concours, de la graduation de l'enseignement, en un mot de toutes les dispositions et manifestations qui donnent rang à une école. En ces matières règne, trop souvent, en guise d'ordonnancement, un empirisme aveugle et facile.

Les budgets des écoles nationales sont soumis à l'approbation ministérielle. L'insignifiante participation de l'Etat rend son ingérence, en cette matière, à peu près impossible. Les pouvoirs municipaux demeurent justement souverains. Il en résulte un état très divers des situations du personnel. Cet état de choses met obstacle à l'avancement des fonctionnaires par voie de mutation. Les directeurs, bien que nommés par le ministre, ne peuvent être envoyés d'une ville dans une autre, non moins que les professeurs, nommés par le préfet, sinon en perdant le bénéfice de leur ancienneté et des règlements locaux, et en risquant, par une démission nécessairement préalable, de perdre leur emploi sans garantie de compensation.

La situation du personnel est locale : les traitements sont sans péréquation, les avantages divers; telle ville n'admet que le personnel administratif à verser à la caisse municipale des retraites, telle autre assimile les professeurs aux fonctionnaires municipaux, et telles autres encore, les plus nombreuses, excluent les uns et les autres de toute participation. Ce n'est pas sans un profond regret qu'il nous faut constater de telles dissemblances, qui portent préjudice à de nombreux artistes, fonctionnaires peu rétribués, au grand dam des intérêts généraux des écoles.

Une solution d'ensemble exigerait la prise à charge, par l'Etat, des écoles nationales. On ne saurait l'envisager. Par contre, certaines mesures palliatives pourraient, semble-t-il, rentrer dans le cadre de la nationalisation. Au nombre de celles-ci il y aurait lieu de faire figurer la fixation d'un traitement de base pour les directeurs et pour les professeurs proportionnel à l'importance de l'école, et le droit à verser aux caisses nationales de retraites. Ces dispositions permettraient d'effectuer des déplacements de personnel en manière d'avancement et contraindraient les villes insoucieuses à mieux rémunérer les fonctionnaires dont les services sont précieux. Afin de les conserver, les villes pourraient adjoindre une indemnité locale de résidence au traitement de base.

La seule hiérarchie qui existe présentement entre les écoles est purement nominale. Elle réside dans l'attribution du titre de succursale du Conservatoire national de Paris.

Lorsqu'une école présente un ensemble homogène de cours, lorsque le niveau des études y est suffisamment élevé, le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, s'appuyant sur les propositions des inspecteurs, soumet à la signature du président de la République un décret érigeant l'école nationale en succursale du Conservatoire. C'est pour cette raison que l'usage s'est établi de réserver la dénomination de Conservatoire aux écoles succursales.

Ce rattachement à l'école mère est malheureusement purement verbal. Il y aurait intérêt à ce que les rapports et les échanges fussent multipliés entre nos grands établissements des départements et le Conservatoire de Paris; à ce que les directeurs et les professeurs fussent invités et astreints à venir prendre des instructions; à ce qu'ils eussent accès auprès des Maîtres qui y professent. Il y aurait encore avantage à ce que les inspecteurs des beaux-arts réunissent sous leur présidence les directeurs des écoles de province, à ce que des sous-comités soient constitués pour l'étude des questions administratives et pédagogiques, afin que plus de discipline et d'ordre règnent dans nos instituts officiels d'enseignement musical. La réalisation d'un tel vœu est aisément opérable. N'existe-t-il pas des congrès annuels pour l'enseignement du dessin? Les frais occasionnés par les déplacements de personnel seraient volontiers assumés par les villes qui, accoutumées à déléguer leurs agents techniques à de telles réunions, savent l'intérêt qu'elles ont à consentir une faible dépense pour un tel objet.

A titre d'indication sommaire, nous nous contenterons de compléter cette étude du régime administratif des écoles nationales par l'énoncé des titres de chapitres du règlement organique d'une école succursale :

CHAPITRE I. *But de l'Ecole.*
— II. *Organisation.*
— III. *Conseil d'administration.*
— IV. *Direction.*
— V. *Secrétariat et personnel.*
— VI. *Corps enseignant.*
— VII. *Répétiteurs et accompagnateurs.*
— VIII. *Dispositions relatives à l'enseignement.*
— IX. *Élèves et auditeurs.*

CHAPITRE X. *Examens et concours.*
— XI. *Bibliothèque et matériel.*
— XII. *Dispositions diverses.*

Ainsi se présentent, dans leur examen critique, les divers régimes administratifs des écoles de musique. Il nous reste à considérer objectivement l'enseignement qui y est donné.

## DE L'ENSEIGNEMENT

L'origine et la constitution autonomes des écoles les rendent fort diverses. On ne peut, en aucune manière, les considérer, dans leur ensemble, à la façon de nos lycées ou de nos collèges qui sont régis avec une unité de vues et d'objet absolue. L'enseignement musical, dans nos établissements, présente au contraire la double particularité de n'obéir à aucune directive précise, et de n'avoir aucun objectif déterminé par des sanctions uniformes, comparables à ce que sont les certificats, brevets, baccalauréats et autres examens des divers cycles d'enseignement. S'ensuit-il que nous nous trouvions en présence d'un état inorganisé des choses, d'un régime où chacun fait ce qu'il peut, ou ce qu'il veut? Il est fort regrettable que l'enseignement, dans nos écoles spéciales, se révèle sous de telles apparences. Cependant, si l'on confronte les écoles entre elles, on ne tarde pas à se rendre compte que, réserve faite des catégories de classement auxquelles elle donnent lieu, l'enseignement n'y est pas aussi hétérogène qu'on serait tenté de le croire. En réalité il se plie et se soumet à des contingences de lieu, de milieu et de circonstances qui correspondent à des réalités sensibles.

Il est difficile, pour cette raison, de présenter une vue synthétique des résultats de cet enseignement. Il n'existe aucune classification des écoles, et il n'en peut guère exister. Telle école possédera une ou deux classes de premier ordre, mais isolées, mal encadrées et insuffisantes pour donner à l'ensemble de l'établissement une qualité bien définie. Inversement, une autre école pourra ne présenter aucune qualité exceptionnelle, mais avoir une valeur d'ensemble supérieure et plus aisément appréciable, en raison de la cohésion et de l'homogénéité de ses classes. Si l'on excepte les premiers de nos conservatoires des départements, l'enseignement manque, dans nombre d'écoles, de stabilité; les maîtres qui y exercent et s'y succèdent sont très divers. Une honnête moyenne demeure le lot et le partage de ces écoles, et cette appréciation, loin de prendre dans notre pensée une acception péjorative, laisse entières des valeurs qu'il serait profondément injuste de mésestimer. Certaines offrent même, dans leur enseignement, des exemples assez remarquables pour qu'on puisse les donner en modèles.

Il est incontestable que les règlements et les statuts élaborés lors de l'institution des premières succursales du Conservatoire, et dont nous avons en partie donné connaissance, s'inspiraient de vues pédagogiques étroitement coordonnées et précises. Cette réglementation, dont nous n'avons pu retrouver la date exacte, remonte certainement à la seconde moitié du règne de Louis-Philippe, puisqu'il y est parlé du Conservatoire royal. Elle imposait aux succursales des provinces un Règlement organique et de police intérieure auquel étaient jointes des instructions pour l'enseignement. Un arrêté du ministre d'Etat du 26 avril 1857 n'y apporta que de légères modifications. Ces dispositions, assez rigoureuses, se heurtèrent-elles à des impossibilités de réalisation ou tombèrent-elles progressivement en désuétude? Il est malaisé de le dire aujourd'hui. Nous inclinons à penser qu'elles ne furent jamais appliquées. Ce qui demeure certain, présentement, c'est qu'il n'existe pas de programme général d'enseignement dans nos écoles nationales, municipales ou privées. Individuellement, certains directeurs ou professeurs élaborent, il est vrai, des plans d'études; mais aucun règlement d'école n'en porte trace. Quelques-uns se bornent à fixer les matières des examens et des concours, sans jamais entrer dans des considérations proprement pédagogiques.

Les instructions sur l'enseignement de l'arrêté précité du ministre de l'intérieur stipulent, à l'article IV du chapitre II, que l'enseignement est ordonné par le directeur et le comité, qui se conformeront toutefois à celui qui est adopté par le Conservatoire royal de Paris. Cette disposition, qui assimile les succursales au Conservatoire dans la hiérarchie de l'enseignement et qui, dans la réalité, ne correspond pas à leurs états divers, est du moins rendue plausible par un ensemble de mesures accessoires. L'article II du titre I énonce que les directeurs doivent communiquer directement avec le directeur du Conservatoire de Paris; l'article II du chapitre III crée des correspondants honoraires dans les départements où sont situées les écoles; enfin, les instructions pédagogiques tempèrent grandement la rigueur de cette assimilation.

Aujourd'hui, les dispositions pédagogiques incluses dans la plupart des règlements des Ecoles se ramènent exclusivement à l'insertion d'un article ainsi conçu : « Le plan des études et les programmes de l'enseignement sont semblables à ceux du Conservatoire national de Paris.

Il conviendrait de dire beaucoup de choses de ces derniers, mais, notamment, que ce ne sont nullement des instructions pédagogiques : ce sont des statuts organiques. Décréter que l'enseignement de nos Ecoles est établi sur le modèle de celui du Conservatoire de Paris, c'est éluder un difficile problème d'une manière aussi simple, et expéditive, que brillante. Le Conservatoire de Paris reçoit, du monde entier, des sujets soigneusement sélectionnés et préparés; les écoles des provinces doivent former complètement une population scolaire restreinte et nécessairement composée d'éléments disparates. Leur tâche est autre que celle du Conservatoire.

La confusion que l'on établit ainsi est d'autant plus grande que toutes les écoles des départements sont privées des liens qui devaient, à l'origine, les rattacher au Conservatoire et des directives pédagogiques jadis annexées à leur règlement. C'est donc sur le fait qu'il convient de les considérer, en toute justice, et pour leur plus grand avantage, par surcroît.

### Organisation de l'enseignement.

L'enseignement donné dans les écoles de musique est, en France, gratuit. Cette gratuité caractérise très nettement le but assigné aux écoles par leurs fondateurs. L'enseignement y est donc, d'abord, éducatif, c'est-à-dire primaire; mais, par la force des choses, un enseignement secondaire s'est en quelque sorte greffé sur cet enseignement primaire.

Les écoles ont ainsi pris, peu à peu, dans tous les centres importants, le double caractère d'établissements primaires et secondaires.

Leurs faibles ressources pécuniaires, la multiplicité des offices qui leur incombent, le fait aussi que l'enseignement secondaire musical ouvre aux élèves les portes de la profession artistique ont diversement concouru à favoriser l'établissement d'une rétribution scolaire. Celle-ci est loin d'être générale; une grande moitié des écoles s'en passe. Là même où elle est instituée, la rétribution scolaire comporte de nombreux tempéraments. Elle ne s'applique ordinairement qu'aux cours de piano, de violon, de violoncelle et de chant. Elle n'est jamais appliquée aux classes d'instruments à vent, et très rarement aux cours de solfège. Le taux de la rétribution est d'ailleurs peu élevé; il varie entre 10 et 50 francs par trimestre. Des exonérations sont facilement accordées aux familles qui en font la demande, lorsque leur situation la justifie. Pour ces différentes raisons, la rétribution scolaire ne constitue qu'une somme très modique de ressources pour les écoles. Elle n'excède ordinairement pas un vingtième du budget total et demeure le plus souvent fort en dessous.

Il résulte de ce qui vient d'être dit que la chentèle scolaire des écoles de musique des départements est extrêmement variée. Toutes les classes de la société y sont représentées, mais il importe, pour nous, de voir à quel classement cet ensemble donne lieu du point de vue pédagogique.

Il y a lieu de discerner trois catégories d'élèves :

*a*) élèves fréquentant les établissements d'instruction primaire, secondaire, supérieure ou technique (écoles, collèges, lycées, facultés, etc.); *b*) élèves exerçant une profession étrangère à la musique (ouvriers, employés, etc.); *c*) élèves professionnels (c'est-à-dire se préparant à l'exercice des carrières artistiques : professorat, théâtre, etc.).

Les deux premières catégories représentent, dans l'effectif total, une proportion très variable, mais qui, dans le cas le plus favorable, atteint pour le moins les trois quarts de la population scolaire. Il en résulte que, dans la majorité des écoles, les cours ont lieu entre 16 et 22 heures.

C'est à la sortie des classes, des ateliers et bureaux que les élèves des divers enseignements, les jeunes gens et les jeunes filles adultes, viennent dans les écoles de musique. Dans les grands centres, des classes ont lieu aux autres heures de la journée, mais elles ne sont accessibles qu'aux élèves libres d'occupations étrangères, c'est à-dire aux professionnels et aux amateurs fortunés. Ce n'est cependant que dans ces classes que le niveau des études peut atteindre un degré supérieur, en raison de leur composition, de la somme plus grande du travail fourni par les élèves et du meilleur rendement de l'enseignement, qui se trouve donné aux heures où la fatigue des occupations journalières n'est pas à son point culminant. Ajoutons encore que, dans ces cours, l'apport individuel des élèves est beaucoup plus grand et sérieux.

Les cours instrumentaux et vocaux ont lieu de deux à trois fois par semaine; leur durée est ordinairement de deux heures, et le nombre des élèves, par classe, est limité à dix ou douze. Les mêmes dispositions s'appliquent aux classes d'harmonie, de solfège, de déclamation lyrique et de déclamation dramatique. Les classes d'ensemble vocal, d'ensemble instrumental, d'orchestre et les cours d'histoire de la musique sont hebdomadaires. Les classes de solfège n'ont souvent qu'une durée d'une heure et demie; le nombre des élèves y est beaucoup plus élevé que dans les autres classes; il est en moyenne de 20 élèves dans les cours de solfège des instrumentistes, mais il atteint et dépasse parfois le double dans les classes des adultes, qui sont de grands cours du soir, ainsi que dans les cours élémentaires d'enfants.

L'enseignement mixte est aujourd'hui, partout, prédominant. Seules les classes de chant et de solfège sont divisées en classes d'hommes et de femmes. Dans les classes de piano et des instruments à archet, la diversité de moyens masculins et féminins exerce une heureuse influence réciproque. Mais c'est surtout l'accroissement très sensible du nombre des élèves femmes et la diminution de celui des élèves hommes qui rend nécessaire la fusion des deux groupes.

La graduation des études est différemment réglée dans les grandes et les petites écoles. Elle est nécessairement fonction du nombre des élèves. Les classes uniques comportent généralement une division élémentaire et une division supérieure : tel est le cas des cours d'harmonie, de chant, de violoncelle, de contrebasse, de harpe et des instruments à vent. Par contre, dans les écoles importantes, l'enseignement du solfège, du piano et du violon est réparti entre des classes distinctes, à deux ou trois degrés : élémentaire (ou préparatoire) et supérieur, ou élémentaire, moyen et supérieur. Ces classes distinctes sont, suivant les besoins locaux, tantôt doublées, tantôt triplées. Chacun de ces degrés devrait correspondre, en dehors de toute question d'âge ou d'ancienneté, à un objet précis : celui du cours élémentaire étant de donner à l'élève les principes et les fondements de la technique; celui du cours moyen ayant pour objet le développement des moyens mécaniques, l'éveil de la sensibilité artistique et l'ébauche du style; celui du cours supérieur comportant une révision générale, une mise au point d'ensemble, l'éducation du goût et la formation de la personnalité.

On doit reconnaître que, le plus souvent, la classification des cours n'exprime qu'un degré différent des études.

La durée des études, ou scolarité, est fixée par les règlements des écoles. Elle varie d'une matière à une autre. La fréquentation moyenne de chaque degré de l'enseignement est de trois à quatre années, auxquelles il convient parfois d'ajouter un ou deux ans pendant lesquels un aspirant a été admis à suivre le cours en qualité d'auditeur. Toutes les écoles ne possèdent pas un auditorat, et, là où il existe, il n'est pas toujours compris ou organisé de la même façon.

La caractéristique de l'auditorat est un sélectionnement provisoire, limité à la durée de l'année scolaire, qui laisse l'auditeur bénéficier de la fréquentation des cours, sans lui permettre de participer au concours de fin d'année. Ce régime offre de très grands avantages lorsque les auditeurs sont, sous le rapport du travail, assimilés aux élèves titulaires, c'est-à-dire lorsqu'ils jouent et reçoivent personnellement l'enseignement du professeur. L'auditorat constitue alors une sorte de pépinière pour le recrutement des élèves; il permet de prendre des candidats à l'essai, sans risquer d'introduire définitivement dans les cours des élèves inaptes. Il constitue,

en outre, un mode précieux d'émulation lorsque les règlements autorisent les jurys des examens d'études à promouvoir élève titulaire l'auditeur qui a suffisamment progressé. Si le rôle de l'auditeur est celui d'un assistant muet, ne participant pas directement au travail du cours, cette institution devient à peu près sans utilité. Les Conservatoires de province ont partout le plus grand intérêt à étendre et à améliorer le recrutement de leurs élèves.

Telles sont les conditions d'organisation des cours où sont professées les nombreuses matières d'enseignement que nous allons passer en revue.

**Solfége.** — Le solfége est enseigné dans toutes les écoles. La fréquentation des cours est obligatoire, sauf les cas de dispense individuelle. Là où le nombre des élèves est suffisamment élevé, il existe des cours de solfége de jour, réservés aux élèves instrumentistes, et des cours du soir fréquentés par les adultes et les chanteurs. Les premiers sont d'un niveau supérieur aux seconds. L'enseignement comporte trois degrés : élémentaire, moyen et supérieur.

Le solfége a pour objet l'éducation de l'oreille[1], la pratique usuelle du chant, la connaissance et l'interprétation des signes de l'écriture et des principes théoriques fondamentaux propres aux faits musicaux.

Les principaux exercices pratiqués sont : la dictée, la solmisation, la lecture, la transposition et l'étude de la théorie.

La dictée mélodique, ou à une voix, est partout donnée; la dictée rythmique et la dictée harmonique, à deux, trois et quatre voix, ne sont pas en usage dans toutes les écoles. La pratique de la dictée à deux voix est fréquente; quelques conservatoires ont au programme du concours de leurs classes supérieures de solfége des dictées à trois et quatre voix.

La lecture de toutes les clefs est imposée dans la majorité des écoles. A défaut, l'étude des clefs est au moins étendue à celle des clefs de *sol* 1re ligne, *fa* 4e ligne, et *ut* 1re, 3e et 4e lignes.

La transposition vocale, ou instrumentale, est moindrement pratiquée; elle ne figure, comme matière de concours, que dans un petit nombre d'écoles. Beaucoup de professeurs, il est vrai, l'enseignent accidentellement et obtiennent même, parfois, des résultats tout à fait remarquables.

L'enseignement de la théorie est demeuré très livresque et de forme catéchistique; il s'adresse davantage à la mémoire qu'à la raison et à l'intelligence. Ses errements peuvent prêter à de nombreuses critiques.

**Harmonie. Contrepoint. Fugue. Composition.** — Quoique très général, l'enseignement de l'harmonie n'est pas donné dans toutes les écoles; celui du contrepoint, de la fugue et de la composition est exceptionnel.

Le très grand nombre des élèves de piano qui se destinent au professorat et qui ne peuvent que difficilement se passer de certaines connaissances harmoniques pratiques, permet, presque toujours, l'ouverture d'une classe d'harmonie. Mais ces classes diffèrent très sensiblement, d'un établissement à un autre. Suivant les cas, l'enseignement de l'harmonie ne va pas au delà de la connaissance des accords, des principes de leur enchaînement et de la réalisation de la basse chiffrée, ou, au contraire, accuse un développement complet impliquant, pour les concours de fin d'année, la réalisation d'une basse et d'un chant donnés, sur le modèle de ceux en usage au Conservatoire de Paris.

On trouve, en certaines grandes écoles, quelques élèves de contrepoint et de fugue. L'étude de cette matière ne s'impose pas au même titre que celle de l'harmonie pour l'exercice du professorat. Selon les cas, le professeur d'harmonie conduit les meilleurs de ses élèves jusqu'à la pratique des différentes espèces de contrepoint simple, à deux, trois et quatre parties, à l'exposé des principes du contrepoint renversable, double, triple et quadruple et du mécanisme de l'exposition de la fugue; plus rarement, il arrive que des élèves parviennent jusqu'à l'écriture de la fugue entière. Nos écoles n'ont guère, en ces matières, de concours réguliers, car celles-ci ne sont, en réalité, accessibles qu'aux élèves compositeurs.

L'enseignement de la composition n'existe pas à proprement parler dans les écoles de province, par défaut d'élèves. Quelques très grandes villes présentent bien des ressources restreintes, mais ces rares élèves vont de bonne heure à Paris poursuivre ces études supérieures. L'évasion de ces éléments, peu nombreux, supprime, pratiquement, les possibilités de ce haut enseignement, résultant de la présence de musiciens et de compositeurs éminents à la tête de nos meilleurs conservatoires.

**Chant.** — Toutes les écoles, à peu d'exceptions près, ont des classes de chant; certaines ont, en outre, une classe de vocalises, préparatoire à la classe de chant proprement dite. Parmi les matières d'enseignement musical, le chant est certainement celle qui est la moins ordonnée, celle dont la pédagogie est la plus diverse, la plus hésitante et la plus défectueuse. Autant de professeurs, autant de méthodes. Cela tient à bien des causes, mais principalement à la nature particulière de l'instrument vocal, instrument individuel et caché, qui ne se façonne qu'à l'usage, outil ou machine dont il faut se servir avant qu'il ne soit formé et qui, maintes fois, est brisé ou détérioré en ses éléments avant que d'être. L'enseignement du chant est encore tributaire de contingences extrinsèques. Il est des régions où les voix sont rares, les organes rudes, la prononciation défectueuse. Les résultats que l'on constate sont très différents. Les régions du midi de la France bénéficient des avantages de leur climat; la qualité des voix y est meilleure. Ce sont les écoles de ces contrées qui apportent le plus fort contingent dans le recrutement des classes du Conservatoire de Paris et des artistes de nos grandes scènes. On ne peut pas ne pas rappeler tout ce que l'art lyrique doit d'illustrations à une école comme celle de Toulouse.

Si, dans l'ensemble, l'objet des études est uniforme, si les concours imposent partout aux concurrents l'exécution d'un ou de plusieurs airs et, parfois aussi, de vocalises, rien n'est plus diversifié que

1. Il ne nous est pas possible, à ce sujet, de passer sous silence l'erreur initiale et générale qui réside dans le fait que l'étude des signes et de l'écriture n'est pas un moyen d'éducation musicale. Cette étude doit être précédée d'une éducation sensorielle auditive, sans laquelle la connaissance des signes de l'écriture musicale demeure sans relation avec le fait dont elle n'est que la représentation graphique, c'est-à-dire le symbole.

Ces données du sens commun ont été mises en évidence, d'une manière définitive, dans l'enseignement de la musique, par M. André Gedalge, professeur au Conservatoire et inspecteur de l'enseignement musical, dans son remarquable ouvrage : *L'Enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille*. La réalisation pratique de ces idées, dans plusieurs Conservatoires des départements, a considérablement modifié et agrandi le domaine propre du solfége.

les moyens employés par les professeurs de chant dans leur enseignement. Les résultats en cette matière sont loin de valoir ceux que l'on obtient pour l'enseignement instrumental. Il n'en était pas de même autrefois. Y eut-il ici progrès et là décadence? Peut-être. Mais n'y a-t-il pas surtout une erreur de destination dans l'emploi de la voix humaine, erreur qui a ruiné les anciennes méthodes de l'art vocal? L'évolution des formes musicales est, depuis longtemps, instrumentale. N'a-t-on pas dépassé le point limite où la voix peut tenir, dans le concert instrumental, un rôle en conformité avec sa nature et ses moyens, qui sont invariables? La musique survivrait-elle à la décadence ou à la perte de l'art vocal, qu'y aurait-on gagné, eu égard à un tel désastre? Mais c'est là un problème d'art, plus encore que d'enseignement.

**Déclamation lyrique.** — Les classes de déclamation lyrique sont très peu nombreuses. Quelques Conservatoires seulement disposent des ressources nécessaires pour donner cet enseignement. Le recrutement des professeurs est difficile, et une lourde tâche leur incombe. L'étude du répertoire comprend le grand opéra, le drame lyrique, l'opéra-comique et l'opérette. Au nombre et à la variété des sujets et des voix s'ajoute la prise en considération, pour le recrutement de ces classes professionnelles, des aptitudes physiques et scéniques, et aussi des préventions des familles.

En dehors des élèves qu'elles fournissent au Conservatoire de Paris, les classes de déclamation lyrique forment directement des artistes pour les théâtres de province. Les scènes municipales ne sont pas toujours, dans la mesure où il conviendrait, les auxiliaires de cet enseignement. Il est fréquent que, dans une même ville, les différents services des beaux-arts souffrent mutuellement d'un manque de coordination. Les théâtres locaux doivent être le débouché naturel des classes de théâtre; cela correspond à un intérêt sensible et permanent, ce qui n'implique pas qu'il soit entrevu, ou satisfait, là où il le faudrait.

**Diction. Déclamation dramatique.** — Les classes de diction et de déclamation dramatique ont été plus nombreuses qu'elles ne le sont actuellement. Pénurie de maîtres qualifiés, insuffisance de l'instruction et de la formation première des élèves, médiocrité des résultats : telles sont les causes de leur dépérissement. On y étudie le drame, la comédie de mœurs ou de caractère, parfois aussi la tragédie. Il semble qu'à les considérer moins sous un aspect scolaire que sous celui de petits théâtres d'avant-garde, elles pourraient permettre, parfois, des réalisations locales intéressantes.

Les concours de déclamation dramatique, ou lyrique, consistent en l'interprétation d'une scène principale imposée et une réplique donnée aux autres concurrents.

**Piano.** — L'enseignement du piano occupe, dans toutes les écoles, une place prépondérante par le nombre et la qualité des classes. Nulle part les bons professeurs ne sont plus nombreux. Cela tient à la nature même de cet incomparable instrument. Il exige, pour être pratiqué avec bonheur, un ensemble de connaissances techniques, harmoniques et orchestrales, qui donnent à la formation pianistique une valeur de premier ordre.

Les cours de piano sont généralement de trois degrés : élémentaire, moyen et supérieur. Les programmes sont riches et bien ordonnés. La pédagogie pianistique est la plus précise et la plus complète. Le répertoire est immense, il comprend les œuvres des clavecinistes, des maîtres classiques, romantiques et modernes. Instrument complet, le piano est un orchestre, et la musique de piano n'est étrangère à aucun des aspects variés et des formes nombreuses de l'art musical.

Les études pianistiques sont longues et absorbantes; le prix de l'instrument devient de plus en plus prohibitif. Le piano tend à devenir un instrument aristocratique. Les élèves de piano sont encore très nombreux, mais la composition des cours est presque exclusivement féminine. Le professorat du piano s'adapte très heureusement aux aptitudes et à la condition sociale des femmes : il est, en outre, rémunérateur.

Les élèves pianistes sont au nombre de ceux dont l'éducation générale et l'instruction sont les plus développées. Ils se recrutent surtout dans les classes moyennes, là où la culture de l'intelligence est presque une tradition domestique. La majorité de ces élèves vient chercher dans les écoles de musique un enseignement professionnel. Les classes de piano préparent principalement au professorat, mais elles font encore recevoir d'assez nombreux élèves au Conservatoire de Paris, d'où sortent plus spécialement les virtuoses concertistes.

Le niveau des classes supérieures de plusieurs de nos Conservatoires provinciaux est fort élevé. Les épreuves des concours sont, en de certaines écoles, particulièrement intéressantes. Concurremment avec un morceau d'exécution obligé, plusieurs autres œuvres sont imposées, choisies dans des écoles différentes, et dont partie est jouée par voie de tirage au sort. Des dispositions semblables sont appliquées aux concours des classes supérieures de violon, de violoncelle et de chant. Si elles ne sont pas encore générales, elles s'étendent néanmoins à un nombre croissant d'établissements. Une épreuve de lecture à vue est de règle dans toutes les épreuves instrumentales et parfois même dans les concours de chant, sous la forme du déchiffrage d'une leçon de solfège spéciale. Dans les cours moyens et élémentaires, il n'est donné qu'un morceau de concours, et un texte facile à lire à vue.

**Orgue.** — Peu d'écoles possèdent un grand orgue. L'enseignement de l'orgue, en province, est sans correspondance avec celui donné au Conservatoire de Paris, où l'élève, bon harmoniste, est instruit des méthodes d'accompagnement du plain-chant et initié à l'improvisation de la fugue et d'un morceau libre.

Les classes d'orgue des départements n'ont guère d'autre objet que l'exécution des œuvres écrites pour l'instrument. Fréquentées surtout par des élèves de piano, ceux-ci s'y familiarisent avec l'emploi du pédalier, de la registration et de quelques autres particularités techniques. A notre connaissance, ce n'est que fortuitement qu'on y peut aborder des matières plus étendues.

**Harpe.** — Les classes de harpe, plus nombreuses que celles d'orgue, sont surtout féminines et reçoivent un fort contingent d'élèves de piano. L'enseignement de la harpe à pédales domine, mais il existe quelques classes de harpe chromatique. Cet élégant instrument, aux ressources restreintes, est assez délaissé. Il fut jadis en grande vogue; on ne l'entend plus guère, aujourd'hui, en dehors de l'orchestre.

Le coût élevé de la harpe la rend de moins en moins accessible aux amateurs, et l'existence des classes des écoles des départements est assez précaire.

**Violon.** — L'enseignement du violon est comparable à celui du piano; classes nombreuses, semblablement graduées, sûreté des méthodes, étendue du répertoire, tout permet cette assimilation. La proportion des élèves hommes, beaucoup plus élevée que dans les classes de piano, accuse une régression sensible depuis une quinzaine d'années; inversement les jeunes filles s'adonnent de plus en plus à ce bel instrument.

L'étude du violon n'est pas beaucoup moins longue que celle du piano. Si les ressources de l'instrument sont moins variées et moins riches de matière musicale, son enseignement est plus subtil, malaisé, et fort ingrat à ses débuts. La littérature violonistique a surtout une valeur technique; la part faite à la virtuosité y est prépondérante. La musique de violon est impropre à éduquer l'élève. Les formes musicales monodiques, incomplètes, demeurent en marge de la musique; mais la fréquentation obligée des classes d'ensemble instrumental et d'orchestre contribue grandement à parfaire la formation des instrumentistes à archet.

Si l'on considère le répertoire du violon d'un point de vue purement pédagogique, sa valeur intrinsèque est inestimable. Un cycle d'œuvres innombrables permet à l'élève d'acquérir toutes les connaissances utiles à ses divers emplois.

La modicité de son prix d'achat fait du violon l'instrument démocratique par excellence. Les aptitudes qu'il exige ne sont malheureusement pas également données en partage. Cependant, grâce à de nombreux et excellents professeurs, de bons instrumentistes sortent, chaque année, des classes de nos écoles de musique. Le Conservatoire de Paris en accueille, la carrière professorale en retient un nombre important, d'autres trouvent à s'employer dans les orchestres des théâtres, des cinémas et des établissements de tous genres.

**Alto.** — Il y a à peine un tiers de siècle qu'une classe d'alto fut ouverte au Conservatoire de Paris. Faut-il s'étonner que le nombre en soit peu élevé encore dans nos écoles? A défaut d'un cours spécial d'alto, un professeur de violon est ordinairement chargé de rendre familiers, à quelques élèves de violon, les doigtés de l'instrument et la lecture de la clef d'*ut* 3e ligne. Ce moyen de fortune permet de compléter les pupitres des classes d'ensemble et d'orchestre. Mais ce n'est là qu'un expédient.

L'alto n'est pas seulement un violon grave. Il a une physionomie propre et une qualité particulière d'expression qui ne s'acquièrent pas sans une étude spéciale et suivie, dont nul violoniste, recevant une solide formation, ne devrait être dispensé. L'alto est encore injustement considéré; il n'a cessé de faire figure de « minus habens ». Cependant, le temps n'est plus où de médiocres violonistes suffisaient pour tenir une partie d'alto. Les compositeurs lui font jouer un rôle à l'orchestre, qui, par l'importance et la difficulté, n'a rien à envier à celui de son illustre rival le violon. Le répertoire de l'alto s'est, depuis peu, considérablement augmenté. Des compositions et des études spéciales, jointes à d'excellentes transcriptions, constituent un fonds important d'œuvres variées.

Les classes d'alto sont composées d'élèves de violon, en majeure partie. Exceptionnellement, on y rencontre quelques élèves ne s'adonnant qu'à l'alto. Le concours de fin d'année comporte toujours un morceau d'exécution imposé et un morceau de lecture à vue; parfois, aussi, un choix de traits ou de passages difficiles d'œuvres orchestrales ou de musique de chambre.

**Violoncelle.** — Toutes les écoles ont une classe de violoncelle; classe unique et de niveau assez variable, en raison du nombre restreint des élèves et du manque d'émulation qui en résulte. L'étude du violoncelle, bien que difficile, est fréquemment écourtée, soit que l'instrument ait été commencé plus tard que le violon, soit que les violoncellistes puissent plus aisément se passer de la haute virtuosité propre aux instruments suraigus. La technique du mécanisme est, de ce fait, l'objet d'un travail moins poussé, dans l'ensemble des classes de violoncelle, que dans les classes de violon. D'autre part, les élèves amateurs sont ici plus nombreux que les professionnels. Les élèves femmes étaient jadis rares, mais il n'en est plus de même.

Le répertoire violoncellistique est infiniment moins riche que celui du violon. Les productions nouvelles sont très limitées, seul le choix des œuvres anciennes est assez étendu.

Les classes de violoncelle sont souvent subdivisées en cours élémentaire et cours supérieur. Pour l'un comme pour l'autre, les programmes des concours sont identiques à ceux des classes similaires de piano ou de violon.

**Contrebasse.** — Bien qu'indispensable, la contrebasse est, avec le basson, l'instrument qui jouit de la moindre faveur. Les élèves contrebassistes sont d'un recrutement difficile et précaire. Aussi ne trouve-t-on de classes de contrebasse distinctes que dans les écoles d'une certaine importance. Ailleurs, c'est au professeur de violoncelle qu'échoit l'obligation d'enseigner cet instrument aux rares élèves qui se présentent. Le niveau de ces cours, ou simili-cours, laisse, un peu partout, fort à désirer. L'étude de l'instrument est limitée aux méthodes spéciales et à quelques morceaux originaux. Il conviendrait surtout de travailler dans ces classes le répertoire si important de la musique d'orchestre, la seule où la contrebasse prenne dignement place.

Les programmes des concours sont identiques à ceux de l'alto : on y retrouve le morceau imposé, l'épreuve de lecture à vue et, quelquefois, un choix de traits d'orchestre.

**Flûte. Hautbois. Clarinette. Basson.** — Les petits instruments à vent sont, au même titre que le violon, l'alto ou le violoncelle, des instruments concertants, de musique de chambre et d'orchestre. Ni leur variété, ni la beauté de leur timbre, ni l'originalité de leur structure ne leur ont conquis la faveur qu'ils méritent auprès du public des amateurs de musique. Pendant longtemps, leur construction imparfaite et un mécanisme insuffisant les ont mis en état d'infériorité par rapport aux instruments à cordes; employés surtout à l'orchestre, comme adjuvants, ils apportaient des diversions aux sonorités prépondérantes du quatuor des archets. Les immenses progrès réalisés, au XIXe siècle, dans la facture instrumentale de ces voix, ont transformé les données primitives de l'instrumentation et de l'orchestration. Nos instruments actuels ne le cèdent pas, en intérêt, au groupe des instruments à cordes, soit par la justesse, soit par l'étendue, la richesse des combinaisons de leurs doigtés et la qualité de leur timbre.

Peu à peu une littérature s'est formée à leur usage. Cependant, elle n'est encore que ce que serait celle du violon, ou du violoncelle, si cette dernière n'eût pris date que depuis moins d'un siècle. L'âge d'or du solo instrumental et de la musique de chambre était achevé lorsque les instruments à vent acquirent leurs titres de noblesse.

S'ils n'avaient trouvé leur emploi dans cette nouvelle forme d'orchestre, encore méconnue, et née précisément des progrès de la luthérie, qu'est l'orchestre d'harmonie, il ne se trouverait sans doute, en France, que bien peu de classes d'instruments à vent. Il en existe, fort heureusement, un très grand nombre, et souvent remarquables, notamment dans les régions du Nord, où les sociétés instrumentales populaires sont supérieurement organisées.

Tandis que les élèves des classes de piano, de violon, de violoncelle proviennent, en majeure partie, des milieux constitués par les professions libérales, les fonctionnaires et le commerce, c'est principalement dans les familles d'employés de toutes catégories que les cours des petits instruments à vent puisent la plupart de leurs éléments. Ces jeunes gens, de quatorze à vingt ans, leur journée de travail achevée, viennent dans les écoles de musique acquérir les notions qui feront d'eux tantôt des amateurs, tantôt encore des artistes de métier.

De telles classes ont une réelle valeur sociale. Leur prospérité est intimement liée à celle des sociétés instrumentales, mais, réciproquement, ces dernières, sans le secours de nos écoles, seraient privées de leurs meilleurs éléments. Plus encore que pour les autres classes, le nombre et la qualité des cours d'instruments à vent dépendent du milieu ambiant. Il en résulte, d'une école à une autre, des différences plus sensibles que pour les classes précitées. Selon l'importance des écoles, ou les habitudes locales des populations, on trouve des organisations scolaires différemment adaptées : ici chaque instrument est représenté par une classe, là un seul cours reçoit les différentes catégories d'élèves. Dans l'un et l'autre cas, les résultats de l'enseignement ne peuvent être que dissemblables.

Quelque peine qu'il y prenne, le professeur unique ne peut obtenir, en dehors de sa spécialité, un rendement de même qualité. Dans la classe unique, le très petit nombre des élèves de chaque catégorie d'instruments rend instable, non pas seulement le niveau des concours, mais leur existence même. Travaillant et concourant sans émulation, les élèves se trouvent placés dans des conditions très désavantageuses. Seule une organisation logique et rationnelle peut donner un rendement effectif.

L'entretien d'un ensemble complet de classes d'instruments à vent est, pour une ville, assez onéreux; mais, sans ces dernières, combien de profits essentiels sont perdus ! L'art musical est un art de solidarité. Il ne faut que deux bassons, ou un seul harpiste, dans un orchestre de soixante exécutants, pour jouer une symphonie de Beethoven ou un poème symphonique de Liszt, mais, sans celui-ci ou ceux-là, ni l'un ni l'autre ne sont exécutables. Telle est l'étroite relativité des composantes de ce tout.

Les classes de flûte, de hautbois, de clarinette, cette dernière étant souvent la plus nombreuse, comptent de huit à douze élèves chacune, en moyenne; la classe de basson manque, parfois, aux côtés des précédentes. Existe-t-elle, il est rare d'y trouver plus de trois ou quatre élèves; l'instrument est dur à jouer, difficile, il ne trouve d'emploi obligé qu'à l'orchestre symphonique, et son prix d'achat est très élevé, environ 3.500 francs. On ne sauvera cet enseignement qu'en prêtant des instruments aux élèves. Mais combien d'écoles peuvent se permettre un tel luxe?

Toutes ces classes sont généralement subdivisées en degrés élémentaire et supérieur; les concours consistent en l'exécution d'un morceau imposé et d'une pièce de lecture à vue. La fréquentation des cours oscille entre quatre et six ans.

**Cor. Cornet à pistons. Trompette. Trombone.** — La famille des instruments en cuivre prête aux mêmes considérations que la précédente. Notons seulement que, le prix des instruments étant moindre et leur étude moins longue, ces classes sont davantage fréquentées par les enfants des familles ouvrières, jeunes gens de 15 à 20 ans. Les élèves de trompette sont les moins nombreux. Le trombone à coulisse est à peu près seul en usage, ainsi qu'il sied. La subdivision des classes et les épreuves de fin d'année sont semblables à celles des petits instruments à vent. Nombre d'écoles, par manque d'éléments ou de ressources budgétaires, doivent se contenter d'avoir une classe unique.

**Saxhorns. Saxophones.** — Ces instruments ne rentrent pas dans la composition usuelle de l'orchestre symphonique. Ils appartiennent, en propre, à l'orchestre d'harmonie. Ils ne sont pas enseignés au Conservatoire de Paris. En province, les classes de saxhorn et de saxophone ne sont pas rares; elles sont surtout groupées dans les départements du nord de la France. Leur répertoire comprend peu d'œuvres originales, mais il est assez riche en transcriptions. Les instruments de ces deux familles sont ceux qui exigent le plus court temps d'études.

La grande majorité des élèves d'instruments à vent du Conservatoire de Paris proviennent des écoles de province. C'est dans les classes des départements que d'habiles maîtres, exploitant les aptitudes spéciales de nombre d'enfants du peuple, les éduquent et leur permettent d'accéder à des carrières qui, autrement, leur seraient fermées. Ainsi, tandis que les écoles du Midi ont une prépondérance marquée au point de vue vocal, les écoles du Nord sont surtout instrumentales. Mais, ici et là, toutes opèrent, dans les couches profondes de la nation, une sélection des capacités.

**Ensemble instrumental. Ensemble vocal. Orchestre.** — Les classes d'ensemble remplissent dans l'enseignement un office essentiel : elles mettent les élèves en contact avec les grandes formes de la musique. Chanteurs ou instrumentistes n'ont, par eux-mêmes, qu'une connaissance limitée et, disons le mot, assez fausse de l'art des sons. Toute spécialisation, sans relation avec le général, fait apparaître des images étrangement déformées. Le cycle des exercices, des études et des concertos, qui sont le pain quotidien indispensable des uns et des autres, ne prépare pas à la juste notion, à la connaissance et à la compréhension des monuments de l'art. C'est pour ces raisons que les classes d'ensemble instrumental, où se jouent les pièces de chambre, d'ensemble vocal, qui groupent les chœurs d'hommes et de femmes, et d'orchestre, où s'exécutent ouvertures, suites et symphonies, sont le couronnement nécessaire de l'édifice pédagogique.

Toutes les écoles ne possèdent pas cet ensemble complet de classes qui exige des éléments nom-

breux et de qualité. La rareté des voix d'hommes rend souvent difficile la constitution d'un ensemble vocal. Les classes d'orchestre sont assez nombreuses, mais de valeur et d'importance très variables; par contre, toutes les écoles pourraient avoir une classe de musique de chambre. Ces divers cours n'ont pas seulement une valeur éducative technique, ils ont le mérite de mettre en évidence le caractère collectif et social de la musique, seul art qui groupe et discipline des forces individuellement sans action sensible et qui, par le moyen d'une solidarité unanime, crée une ambiance émotive à nulle autre comparable.

**Histoire de la musique.** — Cette matière n'est enseignée que dans peu d'écoles; son utilité n'est pas négligeable, cependant. La principale difficulté réside dans le choix des professeurs. Les maîtres plus lettrés que musiciens, comme les musiciens sans lettres, sont également peu qualifiés. Les vues étroites et fermées du snobisme et du dilettantisme mondains constituent en outre de réels dangers. Le défaut se fait ici sentir d'un ouvrage d'histoire musicale conçu spécialement et qui, mis entre les mains d'un professeur qualifié par sa formation générale, lui apporterait la documentation nécessaire pour tenir un tel emploi. Ce disant, nous pensons aux collaborateurs précieux que nos écoles pourraient trouver parmi les professeurs de lettres des lycées, et aussi aux exemples qui nous sont donnés par l'enseignement de l'histoire de l'art dans les écoles des beaux-arts de province.

**Exercices publics. Concerts.** — Les écoles produisent leurs élèves dans des exercices publics, des concerts de chambre ou d'orchestre. Quelques-unes donnent des auditions d'une haute tenue, qui mériteraient de jouir d'une plus grande faveur auprès du public. Ce dernier a d'injustes préventions à l'égard des groupements d'élèves. Entre toutes, la critique parisienne frappe d'ostracisme, à toute occasion, les élèves du Conservatoire, et souvent fort à tort. Le provincial, moins bien servi, craint en outre de passer pour un béotien, et chacun sait que nul n'est prophète en son pays. La solidarité du public et des exécutants est la première condition du progrès des groupement artistiques.

**Bibliothèques.** — Quelques vieilles écoles ont des bibliothèques d'une richesse exceptionnelle, mais, ordinairement, les bibliothèques ne sont composées que des ouvrages et des partitions nécessaires à l'enseignement. Elles ne sont pas toujours ouvertes au public. Elles servent principalement aux professeurs et aux élèves; encore convient-il d'ajouter que grande est la misère de beaucoup d'entre elles.

**Examens. Concours.** — Les examens et concours se répartissent en diverses catégories; ce sont : 1° les examens d'entrée, ou d'admission provisoire, qui ont lieu au mois d'octobre; 2° les examens d'études, où se confirme l'admission provisoire, qui ont lieu au début du second trimestre de l'année scolaire; 3° les examens d'admission aux concours de fin d'année, qui ont lieu au mois de mai; 4° les concours, qui ont pour objet l'attribution des récompenses et qui clôturent l'année scolaire.

Telle est l'organisation du contrôle et des sanctions de l'enseignement dans les grandes écoles. A leur suite, toute une graduation s'établit, depuis celles qui n'ont d'examens d'entrée que pour certaines matières, jusqu'à celles qui n'en ont pour aucune, et dont le concours de fin d'année est le seul mode de sélection et de classement.

Quelle valeur représentent, dans la pratique, ces diverses épreuves? Les examens d'admission n'existent que pour les classes instrumentales et vocales. L'accès des cours élémentaires de solfège ne peut, bien entendu, être subordonné à un examen; quant aux autres cours de solfège et aux classes d'ensemble, les élèves des classes instrumentales y sont affectés d'office.

L'examen d'admission est de niveau variable selon les matières d'enseignement, dans une même école. Il n'est presque qu'une simple formalité, permettant de s'assurer que le candidat sait lire la musique, pour les aspirants des classes de contrebasse, de basson, de cor, de trompette et de trombone. Par contre, un certain choix peut s'exercer à l'égard des flûtistes, hautboïstes, clarinettistes et des chanteurs.

Le niveau des examens d'entrée de piano, de violon et de violoncelle est, au contraire, nettement défini, pour chaque école, mais il demeure impossible de lui assigner une valeur absolue. Selon l'importance des villes et le nombre des candidats, les écoles font débuter les élèves dans toutes les parties de l'enseignement, ou seulement dans quelques-unes, ou encore ne les admettent qu'autant qu'ils ont atteint un certain degré de formation. Le plus souvent, les candidats présentent au jury d'examen deux morceaux d'exécution de leur choix, et subissent une épreuve de lecture à vue ou de solfège.

Nulle part, pas même à Paris, on ne s'enquiert de l'instruction générale des élèves, et c'est, selon nous, un tort. A l'étranger, les élèves entrent plus tardivement qu'en France dans les écoles de musique; non pas à partir de sept ou huit ans, mais à partir de treize ans environ. On exige, en Allemagne notamment, que les élèves soient pourvus de certains diplômes et, jusque dans les écoles de musique, les programmes des cours font une place à l'instruction générale. Sans tomber dans les erreurs de la lourde pédagogie germanique, comment ne pas déplorer qu'un premier prix du Conservatoire de Paris, exécutant distingué, puisse être démuni des connaissances, même orthographiques, les plus communes et les plus usuelles?

Les examens du second trimestre de l'année scolaire servent à prononcer l'admission définitive des élèves nouveaux et à contrôler le travail effectué dans les classes. Le programme en est arrêté par le directeur, sur les propositions des professeurs, et comporte un choix de morceaux et d'études différent pour chaque élève.

Les examens d'admission aux concours de fin d'année ont un programme identique au précédent.

Nous avons dit, antérieurement, quelles étaient les matières des concours dans chacune des branches de l'enseignement, nous n'y reviendrons pas.

Les examens et les concours de solfège, d'harmonie, de contrepoint et de fugue ont lieu à huis clos. Les concours des classes de chant, de déclamation et d'instruments sont publics. Les récompenses décernées sont de plusieurs catégories : prix, médailles, accessits et mentions; elles n'ont qu'une valeur nominale et, par conséquent, relative. La détermination d'un étalon est matériellement impossible, mais il serait aisé de remédier à certains abus. On devrait, notamment, éviter de donner la dénomination de premier prix à la plus haute récompense d'un cours élémentaire ou moyen; il en résulte un discrédit des récompenses des classes supérieures, qui porte préjudice à la réputation des écoles.

Certaines succursales du Conservatoire sont autorisées, par le ministre, à délivrer un diplôme dénommé certificat d'aptitude à l'enseignement du piano, du violon, du chant, etc.; ce diplôme est réservé aux élèves ayant obtenu un premier prix dans un cours supérieur et qui, l'année suivante, satisfont à un examen spécial. Cet examen comprend ordinairement une composition française sur un sujet d'histoire de la musique, des épreuves pédagogiques et d'exécution.

Le palmarès du Conservatoire de Paris témoigne du nombre important des élèves qui proviennent des écoles nationales. Le nom des lauréats de ces écoles est toujours suivi de la mention : « et précédemment élève de l'école nationale de musique de... »

Enfin, il faut encore mentionner les examens de l'Etat et de la ville de Paris, auxquels se présentent les élèves de nos écoles qui postulent aux emplois de professeurs de musique dans les lycées, collèges, écoles normales et écoles de la ville de Paris.

**Jurys.** — Les jurys d'examens et de concours sont composés conformément aux dispositions des réglements des écoles, qui, sur ce point, diffèrent très sensiblement, en raison de la diversité des ressources et des situations locales.

Les jurys peuvent être constitués soit exclusivement de professeurs de l'école, soit de professionnels qui lui sont étrangers, soit de seuls amateurs, soit encore de la fusion de tout ou partie de ces groupes.

Les jurys composés exclusivement de professeurs de l'école sont exceptionnels. Le manque d'indépendance des professeurs vis-à-vis de leurs élèves les prive d'autorité morale, et l'opinion publique les réprouve. Il ne faut pas oublier, en effet, que les professeurs des écoles sont presque toujours les professeurs particuliers des élèves.

Les jurys de professeurs étrangers à l'école ne sont pas toujours mieux qualifiés. Indirectement, les jurys apprécient, par delà les élèves qu'ils jugent, la qualité de l'enseignement qu'ils reçoivent, qui est celle des maîtres. Il n'apparaît pas qu'il convienne de faire juger les professeurs d'une école par des collègues concurrents, et, qui plus est, ayant été leurs rivaux malheureux dans l'obtention des places qu'ils occupent.

Les jurys d'amateurs échappent aux critiques applicables aux précédents. Leur compétence technique est moindre, mais il est juste de dire qu'ils ont une supériorité sous le rapport de la culture générale et, partant, un sens moins étroit d'appréciation des valeurs. Psychologiquement, l'amateur oscille entre deux positions contradictoires : ou il incline à juger avec son cœur, paternellement, ou, s'il récuse ce dernier, il oppose dans son esprit l'élève au virtuose et condamne le premier au nom du second. Un concours scolaire est autre chose qu'une fête de famille ou un concert. Il est donc nécessaire que les jurys d'amateurs soient guidés et dirigés; privés de cette direction, ils ne sont pas sans danger; avec elle, ils peuvent être excellents.

Restent les jurys mixtes. Ce sont les meilleurs si, par la limitation du nombre des musiciens professionnels, le corps enseignant des écoles en étant exclu, la constitution de coalitions intéressées est rendue impossible. Des raisons d'opportunité décident des méthodes dont il convient, suivant le cas, de s'inspirer.

La présidence des jurys appartient de droit au directeur de l'école; elle ne peut, sans dommage pour celle-ci, être assumée par une autre personnalité. Cependant, il est des cas où le directeur peut et doit se récuser. Tel est celui qui résulte du cumul de ses fonctions avec le professorat particulier, situation en elle-même fâcheuse qu'impose le plus souvent l'insuffisance des traitements et du personnel.

Le directeur de l'école est, en effet, la seule personne susceptible de juger avec esprit de suite le travail de tous les élèves, de garantir une certaine équivalence entre les récompenses de même degré, d'une matière à une autre, ou d'une année à l'autre; d'appliquer ou de faire prévaloir les dispositions réglementaires utiles et de sauvegarder, en même temps que les intérêts individuels des concurrents, ceux, plus généraux, de l'école.

Les modes de délibération des jurys ne sont pas réglementés. Les récompenses peuvent être attribuées par l'addition des cotes des membres du jury. Ce système comporte les aléas qui résultent, tour à tour, d'une majorité de cotes hautes ou de cotes basses. Il est aisé de s'en rendre compte : deux concurrents sont unanimement jugés comme devant être différenciés par le degré de la récompense, une majorité de cotes hautes peut cependant donner au plus faible le quorum requis pour l'obtention de la plus haute récompense; inversement, le plus fort, s'il y a majorité de cotes basses, peut ne pas atteindre ce quorum. Le dommage s'exerce aux dépens des concurrents.

Il est d'autres cas. Le niveau d'un concours est sujet à des fluctuations; l'épreuve peut être moins difficile une année que celle qui la précédait, les concurrents, avantagés, excelleront ; il y a toutes probabilités pour qu'ils soient cotés haut et que des récompenses élevées, inférieures aux précédentes en qualité, soient décernées. Ce seront l'enseignement et l'école qui seront lésés.

Le système des moyennes des cotes est préférable, mais encore très imparfait.

Le jury peut encore voter pour dire s'il y a lieu de décerner telle récompense, et à qui elle doit être décernée. Cette manière de procéder est exempte des inconvénients signalés plus haut, mais il est utile que le vote soit précédé d'un échange général de vues sur le concours et ses relations avec les multiples intérêts en cause.

Les concours donnent lieu à de nombreux incidents et soulèvent d'innombrables récriminations. On parlera longtemps encore de les supprimer, mais ils sont fort utiles. Il est d'usage d'incriminer les jurys, et on ne peut en effet s'en prendre qu'à ceux qui assument des responsabilités. L'opinion publique est chose anonyme, et nul ne se prive de parler en son nom, ce qui n'est pas malaisé. Que les jurys soient eux-mêmes jugés et parfois injustement, n'est-ce point l'honneur d'une fonction et d'un devoir qui ne sont jamais plus estimables qu'en ces moments-là?

**Personnel enseignant.** — Toutes les valeurs se rencontrent dans le corps des professeurs des écoles de musique. Il ne convient pas de considérer les exceptions, ni dans le bien ni dans le mal; celles-ci sont regrettables, celles-là sont des grâces du ciel. La grande généralité des professeurs accomplit avec conscience, probité et intelligence, un lourd et obscur devoir. Beaucoup n'en tirent qu'un faible profit matériel. L'amour de l'art et de leur métier vaut parfois, à quelques-uns, de ces satisfactions élevées auxquelles aspire le cœur de tous ceux qu'une flamme a, un

jour, touchés. Qu'à cet honneur soit jointe l'expression de la gratitude publique, et ce sera bien peu encore pour tant de bienfaits dispensés.

Sans eux, Paris serait privé de la moitié de ses artistes, compositeurs, acteurs et exécutants; nos théâtres et nos concerts de province n'existeraient pas, et c'en serait fait de cet essor de l'art français qui, parti de notre territoire, franchit ses frontières. Les services rendus par le corps enseignant de nos écoles ne peuvent être que très chers à tous ceux qui aiment profondément la musique, et ce n'est que justice d'en dire le rare mérite.

## MONOGRAPHIE DES ÉCOLES DE MUSIQUE

Les écoles ont été classées par ordre alphabétique dans chacune des trois catégories déterminées par leur régime administratif. En tête sont placées les écoles succursales du Conservatoire de Paris, puis les écoles nationales proprement dites; en second lieu, les écoles municipales; enfin les établissements privés, peu nombreux, qui sont effectivement des écoles de musique selon le sens que nous avons reconnu à ce mot.

### I. Écoles nationales de musique.

Les écoles nationales, placées sous le contrôle du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, ressortissent aux services de la direction des beaux-arts, bureau des théâtres, conservation des palais et du mobilier national. L'autorité administrative supérieure dont elles dépendent est ainsi constituée :

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

M. Pierre Marraud, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.

SOUS-SECRÉTARIAT D'ÉTAT DES BEAUX-ARTS

Sous-secrétaire d'Etat : M. Eugène Lautier.

M. Paul Léon, C. ✻, directeur des beaux-arts;

M. René Gadave, ✻, ✻, sous-directeur, adjoint au directeur.

BUREAU DES THÉATRES, CONSERVATION DES PALAIS ET DU MOBILIER NATIONAL

M. René Gadave, ✻, ✻, chef de bureau, commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés;

M. Caillot, sous-chef de bureau.

COMMISSION CONSULTATIVE DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL

M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, président;

M. Paul Léon, C. ✻, directeur des beaux-arts, vice-président;

M. Henri Rabaud, O. ✻, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire.

*Membres :* M. René Gadave, ✻, chef du bureau des théâtres, commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés;

M. Alfred Bruneau, C. ✻, inspecteur général de l'enseignement musical;

MM. Paul Dukas, O. ✻, Paul Vidal, O. ✻, André Bloch, ✻, Raoul Laparra, ✻, inspecteurs de l'enseignement musical.

M. Eugène Berteaux, ✻, sous-chef du bureau des théâtres, secrétaire.

### A. Succursales du Conservatoire national de musique et de déclamation.

AMIENS

Directeur : M. Pierre Camus.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cor, cornet, trompette, trombone.

Nombre moyen des élèves : 375. Budget annuel (1930) 162.000 francs.

L'école remonte à 1891. Elle fut tout de suite transformée en école nationale. Complètement détruite pendant la guerre, alors qu'elle venait d'être installée dans un immeuble neuf, elle a rouvert en 1919, et a été érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1925. L'enseignement est gratuit.

BOULOGNE SUR-MER

Directeur : M. Charles Gripois.

Enseignement : solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, cornet, trompette, trombone, ensemble vocal, ensemble instrumental.

Nombre moyen des élèves : 300. Budget annuel (1930) 177.900 francs.

Une petite école de musique fut fondée en 1830; en 1876, elle reçut le titre d'Académie communale de musique. Transformée en école nationale en 1882, elle fut érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1908. La bibliothèque compte environ deux mille cinq cents ouvrages. Les locaux ont été récemment transformés et aménagés. La fréquentation des cours est gratuite.

CAMBRAI

Directeur : M. Albert Lély.

Enseignement : contrepoint et fugue, harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, saxophone, basson, instruments en cuivre, orchestre.

Nombre moyen des élèves : 400. Budget annuel (1930) 122.000 francs.

L'école fut créée en 1821, nationalisée en 1905 et érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1926. Incendiée pendant la guerre, bibliothèque et instruments détruits, elle s'est rapidement relevée de sa ruine totale. L'enseignement est gratuit

DIJON

Directeur : M. Louis Dumas.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cor, cornet, trompette, trombone, harpe, ensemble instrumental, ensemble vocal, orchestre, déclamation lyrique.

Nombre moyen des élèves : 550. Budget annuel (1930) 205.000 francs.

Créée en 1843, l'école fut érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1868. Elle possède une bibliothèque importante.

DOUAI

Directeur : M. Victor Gallois.

Enseignement : contrepoint et fugue, harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cor, cornet, trompette, trombone, saxhorn, ensemble instrumental, orchestre, histoire de la musique.

Nombre moyen des élèves : 500. Budget annuel (1930) 177.000 francs.

Fondée en 1806, subventionnée par la municipalité, l'école fut nationalisée en 1884, et érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1911. Fermée pendant la guerre, réquisitionnée par les Allemands, l'école, lors de sa réouverture, ne possédait plus ni matériel, ni musique. Sa reconstitution rapide lui a rendu sa prospérité d'antan. Il n'y a pas de rétribution scolaire.

LE MANS

Directeur : M. Alfred Français.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson et saxophone, cornet, trompette, trombone, ensemble instrumental, orchestre.

Nombre moyen des élèves : 250. Budget annuel (1930) 121.000 francs.

Fondée, en 1882, sur l'initiative du conseil municipal, l'école a été nationalisée en 1884, et érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1926. L'enseignement est gratuit.

LILLE

Directeur : M. Emile Ratez.

Enseignement : contrepoint et fugue, harmonie, solfège, chant, piano, orgue, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cor, cornet, trompette, trombone, ensemble instrumental, ensemble vocal, orchestre, déclamation lyrique.

Nombre moyen des élèves : 300. Budget annuel (1930) 235.000 francs.

L'origine de l'école remonte à 1803. Municipalisée en 1816, elle fut érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1826. La bibliothèque de l'école est importante. Ses locaux, anciens, ont été considérablement agrandis et sont bien aménagés. L'enseignement est gratuit.

LYON

Directeur : M. G.-M. Witkowski.

Enseignement : contrepoint et fugue, harmonie, solfège, chant, déclamation lyrique, piano, orgue, violon, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, cornet, trompette, trombone, harpe, ensemble instrumental, ensemble vocal, déclamation dramatique, histoire de la musique, histoire de la littérature dramatique.

Nombre moyen des élèves : 550. Budget annuel (1930) 286.000 francs.

L'école a été fondée par la municipalité en 1872, et érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1874. Sa bibliothèque est très complète. Elle est sise dans le Palais municipal des Beaux-Arts, qui fut édifié à son intention. Il n'y a pas de rétribution scolaire.

METZ

Directeur : M. René Delaunay.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, ensemble vocal, orchestre, histoire de la musique.

Nombre moyen des élèves : 300. Budget annuel (1930) 255.000 francs.

L'école, fondée en 1832, a été érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1841. Très florissante en 1870, elle périclita sous la direction des Allemands qui supprimèrent les classes de solfège et d'instruments à vent. Lors du retour de Metz à la France, on n'y enseignait plus, depuis longtemps, que le piano, le violon, le violoncelle et le chant. Entièrement reconstituée, grâce à l'initiative de la municipalité, dès 1919, elle a repris son rang de succursale du Conservatoire de Paris en 1922. L'enseignement est payant.

MONTPELLIER

Directeur : M. Maurice Le Boucher.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cor, cornet, trompette, trombone, harpe, déclamation dramatique.

Nombre moyen des élèves : 280. Budget annuel (1930) 266.000 francs.

L'école a été fondée par la municipalité en 1883, et érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1890. Elle occupe les locaux de l'ancienne faculté de droit et possède une bibliothèque assez importante. Il n'y a pas de rétribution scolaire.

NANCY

Directeur : M. Alfred Bachelet.

Enseignement : contrepoint et fugue, harmonie, solfège, chant, piano, orgue, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, ensemble instrumental, déclamation dramatique, histoire de la musique.

Nombre moyen des élèves : 450. Budget annuel (1930) 382.000 francs.

L'école, fondée en 1881, est, depuis 1884, succursale du Conservatoire de Paris. Elle a une bibliothèque et de bons locaux. L'enseignement est gratuit.

NANTES

Directeur : M. Louis Baisset.

Enseignement : composition et fugue, harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, cornet, trompette, trombone, ensemble instrumental, ensemble vocal, orchestre, histoire de la musique, déclamation dramatique.

Nombre moyen des élèves : 500. Budget annuel (1930) 210.000 francs.

L'école, fondée en 1844, a été érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1846. Elle est installée dans un hôtel particulier et possède une bibliothèque. La rétribution scolaire est peu élevée.

NIMES

Directeur : M. Lucien Fontayne.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cor, cornet, trompette, trombone, harpe chromatique, ensemble instrumental, ensemble vocal, orchestre.

Nombre moyen des élèves : 300. Budget annuel (1930) 103.000 francs.

L'école a été créée, par la municipalité, en 1863. Transformée en école nationale en 1884, elle a été érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1903. Elle possède une bibliothèque et occupe une partie de l'ancien Evêché, devenu, depuis 1912, palais des Beaux-Arts. L'enseignement est gratuit.

ORLÉANS

Directeur : M. Antoine Mariotte.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano,

violon, alto, violoncelle, flûte, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, contrebasse, ensemble instrumental et vocal.

Nombre moyen des élèves : 300. Budget annuel (1930) 114.000 francs.

La municipalité ouvrit des cours gratuits de musique en 1868, une école fut constituée en 1874. La direction ayant été supprimée en 1901, il ne subsista que des cours autonomes jusqu'en 1920. C'est alors que la municipalité réinstitua une direction et que l'école fut nationalisée. Elle a été érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1925. L'enseignement est gratuit.

PERPIGNAN

Directeur : M. Simon Siné.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, cor, cornet, trompette, trombone.

Nombre moyen des élèves : 200. Budget annuel (1930) 49.000 francs.

Fondée en 1842, devenue école nationale en 1884, l'école a été érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1892. Il est perçu une très légère rétribution scolaire.

RENNES

Directeur : M. Jean-Baptiste Ganaye.

Enseignement : harmonie, solfége, chant, piano, violon, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cor, trompette, trombone, saxhorn, ensemble instrumental, ensemble vocal, orchestre, histoire de la musique, déclamation dramatique.

Nombre moyen des élèves : 300. Budget annuel 1930) 208.000 francs.

La municipalité subventionna de 1865 à 1881 un cours de musique vocale qui fut alors transformé en école municipale, elle-même érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1884. L'Ecole possède une bibliothèque d'une certaine importance. L'enseignement est gratuit.

ROUBAIX

Directeur : M. Francis Bousquet.

Enseignement : contrepoint et fugue, harmonie, solfège, chant, piano, orgue, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cor, cornet, trompette, trombone, saxhorn, ensemble vocal, orchestre, déclamation dramatique.

Nombre moyen des élèves : 700. Budget annuel (1930) 289.000 francs.

Ecole municipale fondée en 1820; transformée en école nationale en 1884, elle a été érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1902. Elle est installée dans de beaux locaux. L'enseignement est gratuit.

SAINT-ÉTIENNE

Directeur : M. Edmond Maurat.

Enseignement : contrepoint et fugue, harmonie, analyse, solfège, chant, déclamation lyrique, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cor, cornet, trompette, trombone, saxhorn, ensemble instrumental, ensemble vocal, orchestre, histoire de la musique.

Nombre moyen des élèves : 500. Budget annuel (1930) 288.000 francs.

Des cours de musique vocale furent subventionnés par la ville dès 1839, une école municipale de musique fonctionna de 1867 à 1871. Rétablis en 1876, les cours de musique vocale furent complétés par des cours de musique instrumentale en 1878, et érigés en école en 1881; celle-ci fut nationalisée en 1884 et dénationalisée en 1891. Ecole municipale jusqu'en 1910, nationalisée à nouveau à cette époque, elle a été érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1914. Bien installée dans de vastes locaux, sa bibliothèque compte plus de quatre mille cinq cents ouvrages. L'enseignement est gratuit.

TOULON

Directeur : M. Joseph Grégoire.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone.

Nombre moyen des élèves : 225. Budget annuel (1930) 133.000 francs.

Fondée par la municipalité, en 1900, l'école a été nationalisée en 1905, et érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1925. L'enseignement est gratuit.

TOULOUSE

Directeur : M Aimé Kunc.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, déclamation lyrique, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, cornet, trompette, trombone, harpe à pédales, harpe chromatique, déclamation dramatique.

Nombre moyen des élèves : 330. Budget annuel (1930) 438.000 francs.

L'école a été créée, par la municipalité, en 1820, et érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1826. Elle est très bien installée, possède une bibliothèque de dix mille ouvrages et un musée d'instruments. Il n'y a pas de rétribution scolaire.

TOURCOING

Directeur : M. Lucien Niverd.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cor, cornet, trompette, trombone, saxhorn, orchestre.

Nombre moyen des élèves : 375. Budget annuel (1930) 225.000 francs.

La création de l'Académie de musique remonte à 1842, mais les cours ne prirent une certaine extension qu'à partir de 1882, date où ils furent transformés en école municipale. Celle-ci fut nationalisée en 1913, et érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1923. L'enseignement est gratuit.

TOURS

Directeur : M. Louis Gravrand.

Enseignement : harmonie, solfège, piano, violon, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cor, cornet, trompette, trombone, saxhorn, ensemble instrumental.

Nombre moyen des élèves : 200. Budget annuel (1930) 205.500 francs.

Fondée par initiative privée en 1875, municipalisée, l'école a été nationalisée en 1886, et érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1925. L'enseignement est gratuit.

VALENCIENNES

Directeur : M. Fernand Lamy.

Enseignement : contrepoint et fugue, harmonie,

solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, cornet, trompette, trombone, ensemble instrumental, orchestre.

Nombre moyen des élèves : 400. Budget annuel (1923) 234.000 francs.

L'Académie de musique fondée en 1835 par la municipalité, transformée en école nationale en 1884, a été érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1921. L'école a une bibliothèque importante. Elle est logée dans un bel édifice datant du second empire. L'enseignement est gratuit.

### *B. Écoles nationales de musique.*

ABBEVILLE

Directeur : M. Edmond Braut.

Enseignement : solfège, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, instruments en cuivre, ensemble instrumental.

Nombre moyen des élèves : 230. Budget annuel (1930) 34.000 francs.

Créée par initiative privée, en 1848, subventionnée par le conseil municipal en 1821, l'école d'Abbeville a été rattachée à l'Etat en 1899. Elle est sommairement installée. L'enseignement est gratuit.

AIX-EN-PROVENCE

Directeur : M. Joseph Poncet.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, violoncelle, flûte, hautbois, clarinette, basson, instruments en cuivre, ensemble instrumental, ensemble vocal, histoire de la musique.

Nombre moyen des élèves : 350. Budget annuel (1930) 116.000 francs.

Fondée par initiative privée en 1849, municipalisée en 1856, l'école a été nationalisée en 1884. L'enseignement est gratuit.

ANGOULÊME

Directeur : M. Georges Martinet.

Enseignement : solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, flûte, hautbois, clarinette, cor, cornet, ensemble vocal, ensemble instrumental.

Nombre moyen des élèves : 350. Budget annuel (1930) 25.000 francs.

Ancien cours gratuit de musique vocale et instrumentale; fondée, par initiative privée, en 1882, puis subventionnée par la municipalité, l'école a été nationalisée en 1887. Il n'y a pas de rétribution scolaire.

AVIGNON

Directeur : M. Charles Allo.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, instruments en cuivre, ensemble instrumental.

Nombre moyen des élèves : 350. Budget annuel (1930) 159.000 francs.

L'école est passée par de nombreuses vicissitudes. Créée en 1828, fermée en 1829; rouverte en 1835, fermée en 1836; rouverte en 1845, fermée en 1848; rouverte en 1853, fermée en 1870; rouverte en 1871, elle resta municipale jusqu'en 1884; alors érigée en succursale du Conservatoire de Paris, elle redevint municipale en 1889 et le demeura jusqu'en 1916. Depuis lors, elle est école nationale. Elle possède une petite bibliothèque et est installée dans l'ancien Hôtel des Monnaies. L'enseignement est gratuit.

BAYONNE

Directeur : M. Ermend Bonnal.

Enseignement : solfège, chant, piano, orgue, violon, violoncelle, contrebasse, instruments à vent en bois, cornet et trompette, trombone et tuba, ensemble vocal, ensemble instrumental, histoire de la musique.

Nombre moyen des élèves : 130. Budget annuel (1930) 52.000 francs.

L'école a été fondée par la municipalité en 1876, et rattachée à l'Etat en 1884. L'enseignement est gratuit.

BOURGES

Directeur : M. Henri Vivet.

Enseignement : solfège, chant, piano, violon, flûte, hautbois, clarinette, saxophone, cornet, trombone, saxhorn.

Nombre moyen des élèves : 100. Budget annuel (1930) 54.000 francs.

L'école, créée en 1906, a été érigée en école nationale en 1921. L'enseignement est gratuit.

BREST

Directeur : Arthur Rulland.

Enseignement : harmonie, solfège, piano, violon, violoncelle, clarinette, cor, cornet, trompette, trombone.

Nombre moyen des élèves : 180. Budget annuel (1930) 41.000 francs.

L'école a été fondée, par la municipalité, en 1921, et nationalisée en 1926. Il n'y a pas de rétribution scolaire.

CAEN

Directeur : M. Georges Dequin.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, cornet, trompette, trombone, saxhorn, ensemble instrumental, ensemble vocal, orchestre.

Nombre moyen des élèves : 275. Budget annuel (1930) 119.000 francs.

Fondée par initiative privée en 1835, mais placée sous l'autorité du maire, l'école demeura municipale jusqu'en 1884. Ecole nationale de 1884 à 1885, elle fut à nouveau municipale jusqu'en 1909 où elle redemanda et obtint la nationalisation. Elle occupe des salles de l'hôtel de ville. L'enseignement est gratuit.

CALAIS

Directeur : M. Emile Camys.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, basson, clarinette et saxophone, instruments en cuivre, orchestre, histoire de la musique.

Nombre moyen des élèves : 500. Budget annuel (1930) 140.000 francs. L'enseignement est gratuit.

CHAMBÉRY

Directeur : M. Marius Bayoud.

Enseignement : solfège, chant, piano, violon, violoncelle et contrebasse, instruments à vent en bois, instruments en cuivre.

Nombre moyen des élèves : 150. Budget annuel (1930) 42.000 francs.

L'école a été fondée en 1865, par la municipalité. Elle a été érigée en école nationale en 1884. Elle

Possède une petite bibliothèque. Il n'y a pas de rétribution scolaire.

CLERMONT-FERRAND

Directeur : M. Louis Gémont.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, instruments en cuivre, ensemble instrumental.

Nombre moyen des élèves : 250. Budget annuel (1930) 124.000 francs.

L'école a été créée, par la municipalité, en 1909, et rattachée à l'Etat en 1911. L'enseignement est gratuit.

HÉNIN-LIÉTARD

Directeur : M. Emile Dufrenne.

Enseignement : solfège, chant, piano, violon, violoncelle, contrebasse, clarinette, saxophone, cornet, trompette, trombone, saxhorn.

Nombre moyen des élèves : 320. Budget annuel (1930) 25.000 francs.

L'école a été créée en 1925, par initiative municipale, et nationalisée en 1926. Il n'y a pas de rétribution scolaire.

LORIENT

Directeur : M. Marius Guiol.

Enseignement : harmonie, solfège, piano, violon et alto, violoncelle, flûte et hautbois, clarinette, cor, ensemble instrumental.

Nombre moyen des élèves : 250. Budget annuel (1930) 26.000 francs.

Créée en 1905, par initiative privée, municipalisée, l'école est devenue nationale en 1912. L'enseignement est gratuit.

MOULINS

Directeur : M. Aristide Belin.

Enseignement : solfège, chant, piano, violon et alto, violoncelle et contrebasse, instruments à vent en bois, instruments en cuivre, ensemble vocal, orchestre.

Nombre moyen des élèves : 250. Budget annuel (1930) 19.000 francs.

Née d'une initiative privée, en 1887, municipalisée en 1892, l'école a été nationalisée en 1893. Il y a une légère rétribution scolaire.

PAU

Directeur : M. Félix Cazenave.

Enseignement : harmonie, solfége, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, cornet, trombone, ensemble instrumental.

Nombre moyen des élèves : 160. Budget annuel (1930) 54.000 francs.

Fondée en 1920, par la municipalité, l'école a été nationalisée en 1922. L'enseignement est gratuit.

SAINT-AMAND-LES-EAUX

Directeur : M. Robert Caron.

Enseignement : solfège, chant, piano, violon, violoncelle, flûte, hautbois, clarinette, saxophone, cor, cornet, trompette, trombone, saxhorn.

Nombre moyen des élèves : 190. Budget annuel (1930) 33.500 francs.

Un groupement musical, dont l'origine remonte à l'organisation des gardes nationales, pendant la Révolution, fut ultérieurement transformé en société philharmonique. En 1866, un arrêté municipal réorganisa la société et institua un enseignement du solfège et de divers instruments. En 1921, le conseil municipal créa l'école actuelle, qui a été nationalisée en 1928. L'enseignement est gratuit.

SAINT-BRIEUC

Directeur : M. Louis Fournier.

Enseignement : harmonie, solfège, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, instruments à vent en bois, instruments en cuivre, ensemble vocal, ensemble instrumental.

Nombre moyen des élèves : 150. Budget annuel (1930) 21.500 francs.

Instituée par délibération du conseil municipal, en 1919, l'école a été nationalisée en 1923. L'enseignement est gratuit.

SAINT-OMER

Directeur : M. Henri Filleul.

Enseignement : harmonie, solfège, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, instruments en cuivre, ensemble vocal, orchestre.

Nombre moyen des élèves : 275. Budget annuel (1930) 63.000 francs.

L'école a été érigée en école nationale en 1884. L'enseignement est gratuit.

SÈTE

Directeur : M. Sylvain Torre.

Enseignement : solfège, chant, piano, violon, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, basson, clarinette, instruments en cuivre, ensemble instrumental, orchestre, histoire de la musique.

Nombre moyen des élèves : 350. Budget annuel (1930) 70.000 francs.

Fondée par la municipalité, en 1882, l'école a été nationalisée en 1884. Elle possède une bibliothèque ; ses locaux, petits, sont bien aménagés. L'enseignement est gratuit.

TARBES

Directeur : M. Baard.

Enseignement : solfège, chant, piano, violon, violoncelle, flûte, clarinette, instruments en cuivre, ensemble instrumental.

Nombre moyen des élèves : 200. Budget annuel (1930) 42.000 francs.

Créée en 1894, municipale jusqu'en 1921, l'école est nationale depuis lors. L'enseignement est gratuit.

TROYES

Directeur : M. Amable Massis.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, orgue, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, harpe chromatique, ensemble instrumental, orchestre, ensemble vocal, histoire de la musique.

Nombre moyen des élèves : 200. Budget annuel (1930) 113.000 francs.

L'école, fondée en 1920, par initiative privée, n'a reçu primitivement qu'une faible subvention de la ville. Municipalisée en 1925, elle a été nationalisée la même année. Il y a une rétribution scolaire.

## II. Écoles municipales de musique.

AGEN

Directeur : M. Norbert Canouet.

Enseignement : solfège, chant, piano, violon, violoncelle, flûte, instruments à anche, cor, cornet, trompette, trombone, ensemble vocal, orchestre.

Nombre des élèves : 300. Budget annuel (1930) 34.000 francs.

L'école a été fondée en 1919, avec le concours de la municipalité, qui, en 1925, l'a prise à sa charge. Une petite rétribution scolaire est perçue.

ANGERS

Directeur : M. Jean Gay.

Enseignement : solfège, chant, piano, violon, violoncelle, contrebasse, flûte, clarinette, basson, saxophone, cornet, trompette, trombone.

Nombre moyen des élèves : 450. Budget annuel (1930) 57.000 francs.

L'école a été fondée par la municipalité, en 1890. L'enseignement est gratuit.

ARRAS.

Directeur : M. Eugène Leleu.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cor, cornet, trombone, saxhorn.

Nombre moyen des élèves : 320. Budget annuel (1930) 58.000 francs.

Des cours de musique furent créés, vers 1830, par la Société symphonique la « Philharmonique d'Arras ». Ils furent érigés en école municipale en 1850. Leur fréquentation est gratuite.

BEAUVAIS

Directeur : M. Georges Naquet.

Enseignement : solfège, chant, piano, violon, violoncelle, flûte, hautbois, clarinette, saxophone, instruments en cuivre.

Nombre moyen des élèves : 200. Budget annuel (1930) 12.500 francs.

L'école a été ouverte en 1920. L'enseignement est gratuit.

BELFORT

Directeur : M. Lucien Chevaillier.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, violoncelle, instruments à vent en bois et en cuivre, ensemble instrumental, ensemble vocal.

Nombre moyen des élèves : 250. Budget annuel (1930) 70.000 francs.

Fondée en 1926 par M. et Mme Thiault, l'école a été municipalisée en 1928. Il existe une rétribution scolaire. Une bibliothèque est en voie de constitution.

BESANÇON

Directeur : M. Fernand Datte.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cornet, trompette, cor, trombone, ensemble vocal, ensemble instrumental.

Nombre moyen des élèves : 370. Budget annuel (1930) 92.000 francs.

L'école a été fondée par la municipalité en 1860. L'enseignement est payant.

BORDEAUX

Directeur : M. Bernard Crocé-Spinelli.

Enseignement : contrepoint et fugue, harmonie, solfège, chant, déclamation lyrique, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, cornet, trompette, trombone, harpe, déclamation dramatique, histoire de la musique.

Nombre moyen des élèves : 320. Budget annuel (1930) 247.500 francs.

L'école a été créée, en 1852, par la Société des concerts « Sainte-Cécile ».

Subventionnée par la ville depuis longtemps, elle a été municipalisée en 1920.

BRUAY-EN-ARTOIS

Directeur : M. André Gest.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, violoncelle, clarinette, saxophone, instruments en cuivre, ensemble instrumental, histoire de la musique, diction.

Nombre moyen des élèves : 325. Budget annuel (1930) 52.000 francs.

L'école a été fondée par la municipalité, en 1923 Tous les cours sont gratuits.

CONSTANTINE

Directeur : M. Edouard Bion.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, déclamation.

Nombre moyen des élèves : 200. Budget annuel (1930) 35.000 francs.

Fondée au début de 1928 par l'orphéon « les Enfants de Constantine », l'école a été municipalisée à la fin de la même année. L'enseignement est payant.

DUNKERQUE

Directeur : M. Alexandre Rouzeré.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, violon, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cor, cornet, trompette, trombone, saxhorn, ensemble instrumental, ensemble vocal.

Nombre moyen des élèves : 350. Budget annuel (1930) 61.000 francs.

L'origine de l'école remonte à 1862. L'école possède une petite bibliothèque. L'enseignement est gratuit.

LIMOGES

Directeur : M. Léon Roby.

Enseignement : solfège, chant, piano, violon, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trombone, ensemble instrumental.

Nombre moyen des élèves : 400. Budget annuel (1930) 61.000 francs.

L'école a été fondée en 1910. Elle possède une bibliothèque et occupe les locaux de l'ancien palais de l'évêché. Les cours sont payants.

LONS-LE-SAUNIER

Directeur : M. Emile Monot.

Enseignement : solfège, chant, violon, violoncelle, flûte, hautbois, clarinette, instruments en cuivre.

Nombre moyen des élèves : 200. Budget annuel (1930) 17.000 francs.

L'école a été ouverte en 1921, sur l'initiative de la municipalité. Les cours sont payants.

MARSEILLE

Directeur : M. Arthur MICHAUD.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, déclamation lyrique, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cor, cornet, trompette, trombone, harpe, histoire de la musique, diction, déclamation dramatique.

Nombre moyen des élèves : 750. Budget annuel (1930) 455.000 francs.

L'école, fondée en 1822, municipalisée en 1830, érigée en succursale du Conservatoire de Paris en 1841, fut dénationalisée sur la fin du second Empire. Elle sollicite présentement la nationalisation.

ORAN

Directeur : M. Francis TRIBAUD.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, déclamation lyrique, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, cornet, trompette, trombone. Ensemble vocal, ensemble instrumental, orchestre, histoire de la musique, diction et déclamation dramatique, danse rythmique.

Nombre moyen des élèves : 1.000. Budget annuel (1930) 120.000 francs.

Fondée en 1907, par M. Damaré, avec une subvention de la ville, l'école a été, par la suite, complètement prise en charge par la municipalité.

RABAT

Directeur : M. Louis SNYERS.

Enseignement : solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, instruments en bois et en cuivre, ensemble instrumental et vocal, orchestre, diction.

Nombre moyen des élèves : 400. Budget annuel (1930) 40.000 francs.

L'école a été fondée par M. Snyers en 1924. Elle est patronnée et subventionnée par la Direction générale de l'Instruction publique et des Beaux-Arts de la résidence. L'enseignement est payant.

REIMS

Directeur : M. Jules HANSEN.

Enseignement : harmonie, solfège, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, saxhorn, cornet, trompette, trombone.

Nombre moyen des élèves : 300. Budget annuel (1930) 130.000 francs.

Fondée par la municipalité, en 1913, l'école a été incendiée et complètement détruite pendant la guerre. Rouverte en 1919 dans les locaux d'une école primaire, elle possède une petite bibliothèque et se reconstitue.

SAINT-QUENTIN

Directeur : M. Maurice VIOT.

Enseignement : harmonie, contrepoint, solfège, piano, violon, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, cornet, trompette, trombone, ensemble instrumental, orchestre, histoire de la musique.

Nombre moyen des élèves : 370. Budget annuel (1930) 70.000 francs.

L'école a été fondée, en 1875, par la municipalité. Fermée en 1886, elle fut rouverte en 1889. Détruite pendant la guerre, elle se reconstitua en 1920. L'enseignement est gratuit.

STRASBOURG

Directeur : M. Fritz MUNCH.

Enseignement : composition, contrepoint et fugue, harmonie, solfège, chant, déclamation lyrique, piano, orgue, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, harpe, ensemble instrumental, ensemble vocal, histoire de la musique, déclamation dramatique.

Nombre moyen des élèves : 300. Budget annuel (1930) 563.000 francs.

L'école a été fondée en 1855, par la municipalité. Elle possède une bibliothèque et est très bien installée dans l'ancien palais du Parlement. L'enseignement est payant.

TUNIS

Directeur : M. Emile PAJOT.

Enseignement : solfège, chant, piano, violon, violoncelle, instruments en cuivre.

Nombre moyen des élèves : 240. Budget annuel (1930) 60.000 francs.

L'école a été fondée en 1886, par la direction de l'instruction publique et des beaux-arts de la Régence, sous la dépendance de laquelle elle est placée. Une rétribution scolaire est perçue.

VERSAILLES

Directeur : M. César GELOSO.

Enseignement : harmonie, contrepoint et fugue, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, harpe, déclamation.

Nombre moyen des élèves : 360. Budget annuel (1930) 136.500 francs.

L'école a été fondée en 1878, par la municipalité. L'enseignement est payant.

### III. Écoles privées de musique.

CASABLANCA

Directeur : M. Paul FREMAUX.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, trompette, cuivres, diction, déclamation, danse, ensemble instrumental.

Nombre moyen des élèves : 200. Budget annuel (1930) 70.000 francs.

L'école doit son existence à l'initiative de M. Georges Picard, professeur au lycée de Casablanca; elle a été fondée en 1917. Elle reçoit des subventions de la municipalité (25.000 fr.), du cabinet civil de la résidence (5.000) et de la direction de l'enseignement (10.000). Les cours sont payants et ont pris, depuis peu, un développement qui permet d'augurer très favorablement l'avenir de cet établissement.

CHOLET

Directeur : M. Théophile GILBERT.

Enseignement : solfège, chant, piano, violon, violoncelle, clarinette, saxophone, instruments en cuivre.

Nombre moyen des élèves : 130. Budget annuel (1930) 25.000 fr. L'école, fondée par son directeur actuel, en 1921, reçoit une subvention de 1000 francs de la municipalité. Il est perçu une rétribution scolaire.

## Tableau récapitulatif de la situation des Conservatoires et Écoles de musique en 1930.

(France, Algérie, Tunisie, Maroc.)

### SUCCURSALES DU CONSERVATOIRE

| | LOCALITÉS | BUDGET ANNUEL | NOMBRE des élèves. |
|---|---|---|---|
| | | Fr. | |
| 1 | Amiens | 162 000 | 375 |
| 2 | Boulogne-s.-Mer. | 177 900 | 300 |
| 3 | Cambrai | 122 000 | 400 |
| 4 | Dijon | 205 000 | 550 |
| 5 | Douai | 177 000 | 500 |
| 6 | Le Mans | 121 000 | 250 |
| 7 | Lille | 235 000 | 300 |
| 8 | Lyon | 286 000 | 550 |
| 9 | Metz | 255 000 | 300 |
| 10 | Montpellier | 266 000 | 280 |
| 11 | Nancy | 382 000 | 350 |
| 12 | Nantes | 210 000 | 500 |
| 13 | Nîmes | 103 000 | 300 |
| 14 | Orléans | 114 000 | 300 |
| 15 | Perpignan | 49 000 | 200 |
| 16 | Rennes | 208 000 | 300 |
| 17 | Roubaix | 289 000 | 700 |
| 18 | Saint Étienne | 288 000 | 500 |
| 19 | Toulon | 133 000 | 225 |
| 20 | Toulouse | 438 000 | 350 |
| 21 | Tourcoing | 225 000 | 575 |
| 22 | Tours | 205 500 | 200 |
| 23 | Valenciennes | 234 000 | 400 |
| | TOTAUX | 4 875 400 | 8 685 |

### ÉCOLES NATIONALES

| | LOCALITÉS | BUDGET ANNUEL | NOMBRE des élèves. |
|---|---|---|---|
| | | Fr. | |
| 1 | Abbeville | 31 000 | 230 |
| 2 | Aix-en-Provence | 116 000 | 350 |
| 3 | Angoulême | 25 000 | 350 |
| 4 | Avignon | 159 000 | 350 |
| 5 | Bayonne | 52 000 | 130 |
| 6 | Bourges | 54 000 | 190 |
| 7 | Brest | 41 000 | 180 |
| 8 | Caen | 119 000 | 275 |
| 9 | Calais | 140 000 | 500 |
| 10 | Chambéry | 42 000 | 150 |
| 11 | Clermt-Ferrand | 121 000 | 250 |
| 12 | Hénin-Liétard | 25 000 | 320 |
| 13 | Lorient | 20 000 | 250 |
| 14 | Moulins | 19 000 | 250 |
| 15 | Pau | 51 000 | 160 |
| 16 | St Amand-l-Eaux. | 35 500 | 190 |
| 17 | Saint-Brieuc | 21 500 | 150 |
| 18 | Saint-Omer | 63 000 | 275 |
| 19 | Sète | 70 000 | 350 |
| 20 | Tarbes | 42 000 | 200 |
| 21 | Troyes | 112 500 | 200 |
| | | 1 371 500 | 5 210 |

### ÉCOLES MUNICIPALES

| | LOCALITÉS | BUDGET ANNUEL | NOMBRE des élèves. |
|---|---|---|---|
| | | Fr. | |
| 1 | Agen | 34 000 | 300 |
| 2 | Angers | 57 000 | 450 |
| 3 | Arras | 58 000 | 320 |
| 4 | Beauvais | 12 500 | 200 |
| 5 | Belfort | 70 000 | 250 |
| 6 | Besançon | 92 000 | 370 |
| 7 | Bordeaux | 217 000 | 320 |
| 8 | Bruay-en-Artois | 52 000 | 325 |
| 9 | Constantine | 35 000 | 200 |
| 10 | Dunkerque | 01 000 | 350 |
| 11 | Limoges | 60 000 | 400 |
| 12 | Louis-le-Saunier | 17 000 | 200 |
| 13 | Marseille | 455 000 | 700 |
| 14 | Oran | 120 000 | 1 000 |
| 15 | Rabat | 40 000 | 400 |
| 16 | Reims | 130 000 | 300 |
| 17 | Saint-Quentin | 70 000 | 370 |
| 18 | Strasbourg | 563 000 | 300 |
| 19 | Tunis | 60 000 | 240 |
| 20 | Versailles | 136 500 | 360 |
| | | 2 370 500 | 7 405 |

### ÉCOLES PRIVÉES

| | LOCALITÉS | BUDGET ANNUEL | NOMBRE des élèves. |
|---|---|---|---|
| | | Fr. | |
| 1 | Casablanca | 70 000 | 200 |
| 2 | Cholet | 25 000 | 130 |
| 3 | Dinan | 37 000 | 250 |
| 4 | Fontainebleau | 800 000 | 125 |
| 5 | Grenoble | 50 000 | 225 |
| 6 | Mulhouse | 48 500 | 250 |
| 7 | Roanne | 25 000 | 170 |
| | | 1 055 500 | 1 350 |

| | NOMBRE | BUDGET ANNUEL | ÉLÈVES |
|---|---|---|---|
| Succursales du Conservatoire | 23 | 4 875 400 | 8 685 |
| Écoles nationales | 21 | 1 371 500 | 5 210 |
| Écoles municipales | 20 | 2 370 500 | 7 405 |
| Écoles privées | 7 | 1 055 500 | 1 350 |
| Totaux | 71 | 9 672 900 | 22 650 |

DINAN

Directeur : M. J. M. Legendre.

Enseignement : solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, instruments à vent, ensemble instrumental et vocal, histoire de la musique, diction.

Nombre moyen des élèves : 250. Budget annuel (1930) 37.000 francs.

L'école a été fondée en 1919 par M. Legendre. Elle ne reçoit aucune subvention. Tous les cours sont payants.

FONTAINEBLEAU[1]

Directeur : M. Camille Decreux.

Enseignement : composition, contrepoint et fugue, harmonie, solfège, chant, déclamation lyrique, piano, orgue, violon, violoncelle, harpe, histoire de la musique, direction d'orchestre, accompagnement au piano, diction et mise en scène.

Nombre moyen des élèves : 125. Budget annuel (1930) 800.000 francs.

Le Conservatoire américain de Fontainebleau, école des hautes études musicales en France, a été créé, en 1921, dans le but de contribuer au rapprochement spirituel des peuples de France et d'Amérique, en attirant chez nous l'élite des musiciens professionnels américains, en leur faisant connaître nos méthodes d'enseignement, nos artistes et nos productions. Le Conservatoire, ouvert seulement du 25 juin au 25 septembre, possède une bibliothèque. Les élèves payent une rétribution scolaire de 7.500 francs.

GRENOBLE

Directeur : M. A. Guichardon.

Enseignement : harmonie, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, saxophone, cor, trombone, trompette, saxhorn. Ensemble instrumental.

Nombre moyen des élèves : 225. Budget annuel (1930) 50.000 francs.

L'école a été fondée, en 1922, par l'Association pour l'enseignement post-scolaire de Grenoble. La municipalité lui alloue une subvention de 30.000 francs. Il est perçu une rétribution scolaire.

MULHOUSE

Directeur : M. Georges Frey.

Enseignement : harmonie, contrepoint, solfège, chant, piano, violon, alto, violoncelle, flûte, ensemble instrumental, orchestre.

Nombre moyen des élèves : 250. Budget annuel (1930) 48.500 francs.

Fondée en 1916 par J. B. Zaun, l'école reçoit une subvention de 2000 fr. de la ville et 500 fr. du département du Haut-Rhin.

L'enseignement est payant.

ROANNE

Administrateur général : M. Félix Dieudonné.

Enseignement : harmonie, solfège, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, hautbois, clarinette, basson, saxophone, instruments en cuivre.

Nombre moyen des élèves : 170. Budget annuel (1930) 25.000 fr.

L'école a été fondée en 1927, par initiative privée. Elle reçoit une subvention de 1.500 francs de la ville. Ses ressources sont restreintes.

* * *

Quelques écoles ne figurent pas dans la monographie et le tableau synoptique qui précèdent. Aussi bien s'agit-il d'établissements peu nombreux et fort peu importants, desquels nous n'avons pu obtenir les renseignements sollicités.

Un budget global de près de 20.000.000 de francs et 71 écoles fréquentées par plus de 22.650 élèves, tel est le bilan de la situation matérielle de l'enseignement musical public en France et dans les colonies riveraines de la Méditerranée.

Quant à la valeur de l'enseignement, on ne peut que constater, çà et là, les plus grandes fluctuations. Un quart de nos conservatoires provinciaux sont de grands établissements d'enseignement secondaire, allant jusqu'à côtoyer, en certaines parties, l'enseignement supérieur. En dessous d'eux, et en nombre sensiblement égal, se classent les écoles de second plan ou d'enseignement primaire supérieur. Enfin, les petites écoles, de ressources très restreintes, sont autant d'instituts d'enseignement musical primaire.

## CONCLUSIONS

Ce n'est pas des points de vue abstraits et irréels de l'idéal que nous apprécierons, en définitive, l'office rempli par nos écoles de musique. Œuvre ou action se jugent aux fruits qu'elles portent; mais encore, ne convient-il pas d'attendre d'un sol bien cultivé les richesses qui veulent un autre climat. Ainsi les raisons de notre jugement prennent-elles leurs assises dans cet ensemble de faits généraux et particuliers que nous avons passés en revue, et qui constituent les contingences historiques et sociales de la condition présente de l'enseignement musical. L'étendue et la diversité des données examinées peuvent rendre utile une tentative de synthèse générale. Nous nous efforcerons d'y apporter la brièveté inséparable de la clarté.

L'enseignement de la musique fut, à l'origine, comme toutes les traditions savantes, l'œuvre de l'Eglise. Il la demeura jusqu'en 1789 et, si l'on ne peut absolument dire que l'art moderne, né sur la fin du XVIIe siècle, en est le fruit, du moins en reçut-il le principe de vie. Cependant que, sur la fin du moyen âge, la musique liturgique monodique n'avait plus que la valeur d'une langue morte, qui allait en s'altérant progressivement, sa sœur puînée, la musique religieuse, affranchie de l'asservissement rituel, produisait avec la Renaissance cet étonnant rameau que fut la polyphonie vocale, dont on peut dire qu'il servit de truchement entre l'art médiéval et l'art profane. Cet art profane, privé d'enseignement jusqu'alors et bridé en son essor, s'appropria les conquêtes des maîtres de la polyphonie vocale et en étendit le champ. Ses progrès et ses succès créèrent des nécessités nouvelles, spéciales, et l'éloignement se fit peu à peu entre l'enseignement très particulier donné par l'Eglise et les besoins nés de la récente évolution de la musique instrumentale et dramatique. Si le monopole d'enseignement de l'Eglise demeura encore entier en France, aux XVIIe et XVIIIe siècles, ce fut pour des raisons de fait, d'habitude, et aussi d'indifférence du pouvoir. Quoique très richement doté,

1. Nous mentionnons, à titre documentaire, le Conservatoire américain de Fontainebleau. Sa destination très spéciale le situe en dehors de l'objet de notre étude.

cet enseignement était peu productif : il restait circonscrit à un petit nombre de matières fort éloignées des fins présentes de la musique. Les quatre cents maîtrises que l'on comptait dans le royaume avaient une autre destination que la formation des nombreux artistes qu'exigeaient les spectacles et les concerts, et, bien avant la Révolution, des signes avant-coureurs témoignaient du besoin d'instituer un nouvel enseignement.

Les événements politiques de 1789 provoquèrent un dénouement brusqué de la sourde gestation qui se décelait alors. La Révolution qui fut, psychologiquement, la manifestation d'un individualisme violent et comme affamé par une longue contention, exprima, avec une vivacité particulière, toutes les réalités sensibles et immédiates. La conjonction, en apparence contradictoire, d'un matérialisme et d'un idéalisme également outranciers, mais tels que l'histoire en offre de nombreux exemples, éleva un moment la musique au rang d'une institution nationale et la mêla à la vie civique. La prise à charge par l'Etat de son enseignement fut la conséquence de son utilisation comme agent d'éducation publique. C'est ainsi que la Convention fut amenée à créer, à Paris, un centre d'études supérieures, le Conservatoire, et à étudier l'organisation, dans les départements, d'écoles spéciales de musique, secondaires et primaires.

Les malheurs des temps ne permirent pas de réaliser ce dernier projet, mais une idée féconde était entrée en jeu dont le nouvel organisme social allait chercher les formes. Impuissante à se réaliser durant tout le premier Empire, cette idée prit corps au lendemain de la paix qu'apportaient les traités de Vienne. Sous la poussée de l'opinion publique, les pouvoirs locaux de quelques villes des départements prirent l'initiative d'ouvrir des écoles laïques de musique. Ces écoles, instituées avec les moyens restreints qui se trouvaient sur place, étaient des écoles d'instruction professionnelle. Bien que peu nombreuses encore, elles tendaient à mettre l'enseignement musical à la portée des masses, elles constituaient un acheminement vers l'instauration d'un enseignement musical éducatif, c'est-à-dire ressortissant à l'école primaire. Peu après l'établissement de la monarchie de Juillet, se produisirent, en effet, les premières tentatives d'introduction de la musique dans les écoles publiques, mais, mal préparées, ces tentatives échouèrent.

Cet échec agit à la manière d'un choc en retour sur les écoles spéciales de musique des départements. Les municipalités, ou, à leur défaut, des initiatives privées, ouvrirent des cours populaires de musique qui, bien accueillis, s'érigèrent rapidement en écoles mi-primaires et mi-secondaires. Sans unité de direction et de formation, privées des appuis techniques nécessaires et de ressources suffisantes, ces écoles se multiplièrent sous le second Empire, mais elles ne représentaient, au point de vue artistique, qu'une très faible valeur. Elles en celaient une, fort grande, pour l'avenir de l'enseignement musical, au jour où celui-ci cesserait d'être négligé par les pouvoirs publics. Ce fut la troisième République qui entreprit, en 1883, de venir en aide à ces écoles départementales, et qui permit à quelques-unes d'entre elles de sortir de l'état de marasme et d'abandon en lequel elles se trouvaient.

On voit sous quel aspect se posa à ce moment le problème de l'organisation de l'enseignement musical dans les écoles spéciales de musique. Un état de choses existait, en lui-même très défectueux, mais l'Etat, privé de moyens financiers suffisants, se trouvait dans l'impossibilité d'assumer l'entretien des écoles. Son intervention ne pouvait que se borner à améliorer leur fonctionnement et leur rendement, en conservant à ces établissements leur destination originelle. C'était là, en quelque manière, une entreprise de restauration, délicate et périlleuse et, pour tout dire, aléatoire.

Partant de cette observation que c'est de l'enseignement supérieur que dépend la valeur et la portée de l'enseignement primaire, il s'agissait d'adjoindre un cycle d'études secondaires à toutes les écoles des départements qui étaient susceptibles d'un tel essor. Les cinq écoles succursales alors existantes laissaient entrevoir la possibilité d'obtenir un semblable résultat.

Ce résultat, aujourd'hui acquis, fut l'œuvre du régime de la nationalisation.

Les écoles de musique, appelées à remplir un double office, primaire et secondaire, se trouvèrent en présence d'une difficile et lourde tâche. Pour apprécier la façon dont celle-ci fut accomplie, il faut se représenter en quelles conditions, matérielles et morales, nos écoles de province se trouvaient placées et le demeurent encore aujourd'hui.

Matériellement, la plupart de nos écoles sont maigrement subventionnées. Le recrutement du corps enseignant, si l'on veut y apporter quelques soins, en est fort difficile. Les traitements offerts sont insuffisants, ce qui restreint à la localité les possibilités de choix du personnel, pour certaines catégories de classes, tout au moins. Or, le professorat musical étant libre et sans contrôle, on peut mesurer jusqu'à quel point le défaut de préparation professionnelle se fait sentir, en dehors des très grands centres, c'est-à-dire dans la majorité des cas.

Moralement, les écoles de province, très diverses, il est vrai, sont confondues dans un sentiment de mésestime générale ou de scepticisme indulgent. Beaucoup de municipalités ne leur portent qu'une attention restreinte et distraite, qui déprime les meilleures volontés, si fréquentes et si désintéressées en notre pays. Un fait est incontestable : c'est que là où la diligence des pouvoirs publics ne se trouve pas en défaut, on voit se réaliser des œuvres du plus haut intérêt et de la meilleure qualité. La notion que se font beaucoup de Français de la musique est celle d'un art bourgeois d'agrément. Sa grandeur, en tant que manifestation spéculative du génie humain, et sa puissance d'action sociale dépassent singulièrement ces courtes vues.

Au total, les écoles de musique des départements n'occupent pas le rang qui leur convient dans l'appréciation morale et matérielle de leur fonction et de leurs besoins. Tantôt elles sont victimes d'une indulgence qui les dessert, tantôt elles sont méconnues ou mésestimées injustement.

Il s'avère, pour quiconque y réfléchit, que, sans perdre de vue les hauts buts de l'art, ce n'est pas seulement, ni même principalement, en y référant que l'on doit juger les écoles de musique. Une école n'est pas une Académie, et nos écoles sont, avant tout, des centres d'artisanat. Il ne serait pas plus juste de vouloir juger au nom de la science pure, ou de la seule littérature, l'enseignement de nos lycées et de nos collèges. L'art véritable, comme la science et la littérature, est bien au delà

de toutes les limites scolaires, à quelque degré qu'on les considère. L'art, la science ou la littérature sont œuvre de création, c'est-à dire un fait personnel et individuel. L'enseignement est, au contraire, par destination, un fait commun, et collectif. De l'un à l'autre le rapport qu'il convient d'établir est celui d'un échange et d'une transfusion, d'un aliment lui-même producteur d'autres aliments.

Nous n'avons pas besoin de redire ce qu'est l'enseignement de nos écoles de musique. Il est, effectivement, la sauvegarde de toutes les manifestations de la vie musicale en province, et si, d'aventure, nos écoles venaient à disparaître, il n'est pas jusqu'à Paris qui ne mesurerait l'importance de leurs services perdus. Objectivement, nous ne pensons pas que l'enseignement qui est donné dans les meilleures d'entre elles ne puisse soutenir la comparaison avec celui des organisations étrangères les plus favorisées. Relativement aux crédits affectés à l'entretien de ces écoles, les résultats qu'elles donnent sont très certainement sans pareils en aucun pays. Si l'enseignement musical accuse, en France, un retard sensible sur les modèles que l'on peut nous proposer, c'est surtout du point de vue éducatif, c'est-à-dire primaire. Et il en sera ainsi tant que la musique n'aura pas été incorporée dans l'enseignement général. Cette situation met nos écoles spéciales en position désavantageuse, on ne saurait le nier. Celles-ci n'en ont que plus de mérite à opérer le redressement que leur impose une telle défaillance.

Quoi qu'il en soit, grâce au concours de valeurs individuelles exceptionnelles, une organisation presque improvisée pare, non sans bonheur, aux besoins essentiels. Cela est assez dans une certaine manière française, soit! mais ce sont là des félicitations à l'image d'une arme à deux tranchants. Quels résultats n'obtiendrait-on pas de ces mêmes valeurs dignement soutenues et encouragées! Car nulle opinion n'est plus erronée que celle qui tend à accréditer la croyance en l'inaptitude des Français à recevoir une éducation musicale et en leur manque de goût pour la pratique de la musique. Mais on n'œuvre pas sans labeur et sans effort. Lorsque la monarchie eut une politique des lettres et des beaux-arts, sous Charles V, François Ier ou Louis XIV, on vit quels fruits l'arbre porta. Bien que la musique eût, au XVIIIe siècle, dépassé la période de son adolescence, l'ancien régime n'avait pas de politique à son égard. Celle de la Révolution fut éphémère. Mais la France d'aujourd'hui se doit d'en avoir une, et cela s'entend à la façon dont il convient que des idées de prévoyance président à l'exploitation rationnelle des ressources nationales, en dehors de toute velléité de gouvernement sur les artistes et leurs créations.

L'organisation de l'enseignement musical n'est qu'une face de ce vaste problème, qui est un problème de volonté, d'ordre, de méthode et de discipline.

Qu'il y soit joint, en outre, un peu de cet enthousiasme sans lequel, selon une parole célèbre, rien de grand, en art, ne se fait, et la France produira spontanément des modèles achevés. Puisse cette conviction attirer à nos écoles des provinces d'agissantes et nouvelles sympathies, qu'elles méritent, pour tout le bien qu'on leur doit, et qui est grand.

EDMOND MAURAT,
Directeur du Conservatoire National de Musique de Saint-Etienne.

# L'ÉCOLE DE MUSIQUE CLASSIQUE NIEDERMEYER

**Par Gustave LEFÈVRE**

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE NIEDERMEYER (1865-1910)

**Et Madame Veuve Henri HEURTEL, née LEFÈVRE-NIEDERMEYER**

ADMINISTRATEUR DE L'ÉCOLE NIEDERMEYER

## CRÉATION DE L'ÉCOLE

Avant 1789, la France comptait 400 maîtrises, où l'on enseignait le chant, la composition, l'orgue et le clavecin. Nos meilleurs compositeurs sont sortis de ces établissements; en 1791, les maîtrises furent supprimées, au grand dommage de l'art musical.

A la fin de l'Empire et sous la Restauration, les ministres des cultes tentèrent de les rétablir et subventionnèrent les bas chœurs des églises; CHORON fonda une Ecole de musique afin de leur donner un lien et d'en former les maîtres; mais elles ne retrouvèrent jamais leur ancienne splendeur, et l'Ecole de CHORON elle-même sombra.

La musique religieuse était en pleine décadence; elle avait perdu son caractère sacré. Elle végétait encore ainsi misérablement en 1853, quand le gouvernement résolut de mettre un terme à cet état de choses et rechercha les moyens de relever et d'améliorer la musique d'église.

NIEDERMEYER avait formé le projet de créer une Ecole spéciale de musique religieuse en y appliquan les réformes apportées par son *Traité de plain-chant* et les améliorations que lui inspirèrent son vaste savoir et la profondeur de son idéal artistique.

Il écrivit son projet à M. Fortoul, ministre de l'instruction publique et des cultes, et il obtint l'approbation de Mgr Sibour, archevêque de Paris, à laquelle se joignirent celles de tous les évêques. Son ami le prince de la Moskowa, grand veneur, sollicita avec insistance Napoléon III pour qu'il s'intéressat à l'Ecole projetée : ses démarches furent couronnées de succès, et, par décret du 28 novembre 1853, l'Ecole de musique religieuse fut fondée et subventionnée par l'Etat. A dater du 1er décembre 1853, porte le décret, il sera accordé une allocation annuelle de 18 000 francs pour l'entretien d'un certain nombre de demi-bourses.

NIEDERMEYER prit la direction de l'Ecole, qui avait pour but de former des maîtres de chapelle et des organistes par une étude approfondie du plain-chant, base de la musique religieuse, et des maîtres classiques des XVe, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Or seul encore, NIEDERMEYER avait le goût et la compétence voulus pour atteindre un but si élevé. La réforme de la musique religieuse requérait une éducation tout à fait particulière. Né à Nyon en 1802, NIEDERMEYER, élève de MOSCHELÈS pour le piano et de FORSTER pour l'harmonie, avait reçu, pour le contrepoint et la composition, les conseils et les avis de FIORAVANTI, de ZINGARELLI, tous deux maîtres de chapelle de Saint-Pierre de Rome, compositeurs religieux éminents; près d'eux, il s'était épris de la belle musique religieuse italienne, dans laquelle on recherchait la pureté mélodique, des harmonies claires; près de ces maîtres qui conservaient le culte de la beauté antique et qui, par un scrupule peut-être exagéré, se refusaient à pratiquer les procédés modernes de la composition, il se créa un idéal de musique sévère, grave et noble, dont il est inutile de faire remarquer les convenances et les rapports avec la musique sacrée. Personne autre en France ne possédait à ce degré une éducation aussi adéquate au but poursuivi, car, d'une part, il s'agissait de former des compositeurs de musique liturgique; d'autre part, il fallait, en même temps, former des maîtres de chapelle appelés par leur fonction à diriger des chantres, des enfants de chœur; il fallait avoir passé par la forte discipline de l'école italienne pour pouvoir réussir à transmettre son enseignement, sa gymnastique vocale; c'était un avantage inappréciable, même une nécessité, qui fit le succès de NIEDERMEYER et de son école.

## PROGRAMME DE L'ÉCOLE

Bien que subventionnée par l'Etat, l'Ecole est libre, et la direction est indépendante pour le programme des études, qui, on le verra, ont subi quelques changements; les cours ont, en effet, été augmentés et agrandis. L'Ecole de musique religieuse ou Ecole NIEDERMEYER (du nom de son fondateur) est le premier modèle (appliqué à l'art musical) de ces écoles libres et indépendantes que l'on a vu éclore à la fin du XIXe siècle, et qui s'appellent Ecole des Roches, Collège de Normandie, etc.; écoles libérales, maîtresses d'elles-mêmes, non assujetties à un programme uniforme et rigide, et pouvant s'adapter facilement aux nécessités d'une éducation et d'une instruction spéciales.

Ainsi, l'Ecole de musique religieuse, tout en donnant l'enseignement musical des conservatoires, en permettant aux élèves de faire « leurs humanités musicales », leur fournit en même temps l'occasion de poursuivre tel ou tel but particulier, selon leurs besoins ou leurs capacités.

*Copyright by Librairie Delagrave, 1930.*

L'enseignement de l'Ecole est triple : religieux, général, musical.

L'enseignement général, confié à des professeurs de l'Université, comprend la langue et la littérature françaises, — l'histoire et la géographie, — les éléments des sciences et du latin.

L'enseignement musical comprend : le solfège, — le chant, — la musique d'ensemble, — le plain-chant et son accompagnement, — le piano, — l'orgue, — l'harmonie, — le contrepoint, — la fugue, — la composition musicale, — l'harmonie pratique, — l'accompagnement de la partition, — l'improvisation, — l'histoire de la musique.

Le succès de l'Ecole fut très grand, le programme rempli, même dépassé; et le gouvernement continua de favoriser l'institution, accorda des éloges à son éminent directeur, créa des diplômes d'organistes pour les élèves qui satisfaisaient aux examens, et, par un arrêté du 1er juillet 1854, fonda trois premiers prix pour la composition musicale, l'orgue et l'accompagnement du plain-chant.

L'histoire de l'Ecole est l'histoire de la musique religieuse depuis cinquante ans. Niedermeyer et l'Ecole ont sauvé les traditions de la saine musique religieuse, sauvé le plain-chant, sauvé les vieilles tonalités de la musique polyphonique du XVIe siècle, d'abord en restaurant l'étude de l'harmonie, en propageant une nouvelle méthode d'accompagnement modal du plain-chant, en créant *la Maîtrise*, enfin en publiant et en exécutant les œuvres des maîtres de la Renaissance française, italienne, en envoyant dans les principales maîtrises des cathédrales de France des organistes habiles et instruits.

Le choix des professeurs fut toujours fait avec la plus remarquable sagacité; nommons les plus connus et les plus célèbres : Saint-Saëns, Schmitt, Dietsch, Loret, de Bériot, Gédalge, Viardot, G. Houdard, de Ménil, Philipp, Decq. Quelques-uns, Gigout, Laussel, Marlois, G. Fauré, Busser, Letorey, Messager, Planchet, J. Stoltz, Bellenot, A. Georges, Caffol, Massuelle, J. Froment, H. Expert, Bollaert, comptent parmi les anciens élèves de l'Ecole; mentionnons encore Audran, V. Roger, Vasseur, Périlhou, Lippacher, Kotzul, Missa, Henri Lutz, Boellmann, Colin.

Ces élèves honorent par leur talent les maîtres qui les ont formés. Tous ont puisé à l'Ecole les moyens de se créer une position honorable, ou y ont reçu de sages leçons et une instruction musicale fort précieuse.

Parce qu'un certain nombre d'élèves, et surtout les mieux doués comme compositeurs, se sont adonnés au théâtre, il ne faut pas en tirer une conséquence fausse et dire : l'Ecole a manqué son but et n'a pas rempli son programme. L'Ecole forme d'abord des musiciens : de ces musiciens, elle fait ensuite des organistes, des maîtres de chapelle, des professeurs; par là, elle a une destination spéciale. La plupart des élèves ont suivi cette dernière voie avec profit, avec honneur. Les autres également ont été organistes ou le sont même encore, malgré les succès remportés au théâtre. Or, loin de nuire à leur vocation pour l'art dramatique, les fortes humanités musicales qu'ils ont faites en vue de la musique religieuse classique ont nourri d'une moelle spécifique leur intelligence musicale, elles lui ont donné une saveur originale qu'elle n'aurait pas eue autrement. Ainsi dans les lettres, on a vu des élèves de séminaire, au lieu de s'engager dans l'état ecclésiastique, rentrer dans le monde et y montrer comme écrivains des qualités supérieures de style, d'exposition, de composition, que seule la forte discipline latine et grecque avait fait éclore : Renan en est un exemple célèbre. Donc, l'Ecole de musique classique et religieuse ne faillit point à sa destinée pour ceux de ses élèves qui vivent en marge de l'église.

## HISTOIRE DE L'ÉCOLE

Niedermeyer, l'Ecole créée et organisée, y consacra son existence. Toute sa sollicitude était pour les élèves, qui arrivèrent en nombre. Nous avons dit plus haut les noms des plus célèbres. Malgré les charges fort absorbantes de la direction, Niedermeyer s'était réservé les classes de plain-chant et de composition musicale, le cours supérieur de piano. Il apporta un soin minutieux à remplir le plan des études; il l'exposa aux maîtres avec une telle conviction que, quoique non écrit, son programme fut appliqué exactement, et son programme s'est conservé jusqu'à nous par la tradition, respectueuse des intentions du fondateur.

Une bibliothèque musicale choisie qui renfermait les grands classiques du piano et de l'orgue, une importante collection des chefs-d'œuvre des XVIe, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, fut mise à la disposition des élèves; mais tout livre de mauvaise musique était impitoyablement proscrit de l'Ecole.

Pour stimuler les élèves au travail, et en même temps pour ne pas être accusé de donner des diplômes de complaisance à des élèves médiocres, Niedermeyer établit à la fin de l'année des concours passés en présence d'un jury composé d'artistes étrangers à l'école. Ces concours offraient des difficultés véritables. Des œuvres de J.-S. Bach devaient y être exécutées. Quelques années à peine d'un tel régime, et déjà d'excellents maîtres de chapelle, d'habiles organistes étaient envoyés dans les principales églises de France.

La direction de l'Ecole, le professorat ne suffisaient pas à remplir la vie si active de Niedermeyer, à éteindre son zèle pour la réforme de la musique religieuse, pour la diffusion du grand art classique; il fonda et dirigea un journal, *la Maîtrise*. M. Joseph d'Ortigue fut désigné comme rédacteur en chef. Le plain-chant, Palestrina, Bach formèrent la trinité d'un programme grandiose de musique sacrée. « Nous nous efforcerons, écrivait Niedermeyer, de signaler tout ce que l'on tente pour le maintien des saines traditions liturgiques, grégoriennes et musicales, et dans les églises de Paris, et dans toutes celles de France et de l'étranger. Nous voudrions que notre journal fût comme l'écho fidèle des accents qui s'élèvent de tous les sanctuaires, pour que tout ce qui se fait de bien, de conforme à l'esprit de l'Eglise, fût à l'instant connu, imité, répété sur tous les points... Cette œuvre n'est pas une œuvre de critique et de dispute : c'est avant tout une œuvre de fondation, d'édification et de propagation. »

*La Maîtrise* a paru pendant trois années (1857-1858, 1858-1859, 1859-1860) dans un grand format in-quarto avec huit pages de texte, trois morceaux de chant et trois morceaux d'orgue. Elle répandit les théories et les idées de Niedermeyer et de l'Ecole. Elle fut le véhicule de la vraie musique religieuse; par les remarquables écrits du fondateur, puis de d'Ortigue, de Schmitt, de Laurentie, des abbés Petit, Jouve, Stéphen Morelot, de Coussemaker, de Sigis-

mond Newkom, elle établit le code de la musique sacrée, du jeu de l'orgue; par les plus belles compositions d'Orlande de Lassus, de Palestrina, de Vittoria, de Giovanni Croce, de Durante, de Marcello, de Mozart, de Haendel, de Frescobaldi, de Scarlatti, de Rinck, de Clérambault, de J.-S. Bach, de Rossini, d'Auber, de Gounod, d'Ambroise Thomas, de Loret, de Lefébure-Wely, de Th. Dubois, de Gevaert, etc., elle répandit dans le public le goût d'une musique élevée, purifia le sanctuaire des ineptes médiocrités qui l'infestaient. Le répertoire idéal de la musique d'église était créé.

Par la parole et par la plume, l'art religieux était restauré. Il fallait, pour achever l'œuvre, sauver le plain-chant du dédain et du mépris qu'il rencontrait partout. Dès l'année 1840, treize ans avant la fondation de l'Ecole, Niedermeyer avait créé avec le prince de la Moskowa la Société de musique vocale et classique, dans le but de faire connaître les maîtres des xvi^e, xvii^e siècles et les modes usités à la Renaissance. Onze volumes de cette musique inconnue ou oubliée parurent; les esprits étaient préparés de longue date, et il devenait désormais possible de remonter à la source de ces anciens modes, au plain-chant dont ils découlaient tout naturellement. Niedermeyer se décida alors à publier son *Traité historique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, tel qu'il le professait à l'Ecole, car J. d'Ortigue ne prêta son concours que pour la rédaction : l'idée et les théories du *Traité* appartenaient en propre au maître. « C'était un véritable problème à résoudre, écrit Saint-Saëns, que celui de l'accompagnement de ces chants si éloignés de nos habitudes. Le plain-chant, né dans un temps où l'harmonie n'existait pas, est par son essence même rebelle à tout accompagnement... Niedermeyer imagina... de plier l'harmonie moderne à la forme des modes antiques; conception féconde autant que hardie, conservant au plain-chant son caractère, en ouvrant à l'harmonie des voies nouvelles. Ce système a été naturellement très contesté,... il n'en demeure pas moins le plus ingénieux et le plus rationnel qu'on ait trouvé pour résoudre une question en apparence insoluble. »

Le succès de l'ouvrage a été universel, son influence énorme. Aujourd'hui, sa base fondamentale demeure inébranlable; les perfectionnements, les modifications qu'y apporteront des artistes supérieurs comme Gigout ne détruisent en rien son principe général. Le plain-chant, dans sa tonalité, fut sauvé d'une ruine inévitable, sauvé par l'harmonie, harmonie empruntée aux polyphonistes des xv^e-xvi^e siècles.

Le but de Niedermeyer est atteint : l'Ecole est debout, organisée dans son enseignement, ses méthodes, ses publications. Les résultats apparaissent brillants, Niedermeyer pourrait restreindre son zèle à la diriger. Non, cela ne suffit pas, et il écrit l'*Accompagnement pour orgue des offices de l'Eglise*, 2 volumes in-4°, il se livre à la composition de messes, de motets, il est membre de la commission de surveillance du chant dans les écoles de la Ville de Paris, il s'occupe des orphéons, écrit à leur usage des chœurs fort beaux; pour lui, ces œuvres surérogatoires sont comme la continuation de l'Ecole; le chant à l'école primaire, le chant populaire sont les annexes naturelles de l'Ecole. Il se dévoue tout entier à l'enseignement de son art favori, sans repos, sans relâche, heureux d'un glorieux passé; l'avenir s'annonce plus brillant encore, quand une mort presque subite vient le terrasser le 14 mars 1861.

La surprise d'un événement si brusque paralysa pendant un moment les volontés et les cœurs. Mais sa fille aînée, Mlle Eulalie Niedermeyer, qui avait aidé et soutenu son père, pleine d'énergie et de foi dans l'œuvre entreprise par lui, se ressaisit et prit la résolution de continuer son œuvre coûte que coûte. Joints à elle, professeurs et élèves entreprirent cette tâche de pieuse reconnaissance envers le noble artiste qui avait en confiance dans l'avenir. Dietsch consentit à remplir les fonctions d'inspecteur des études, le prince de la Moskowa et le prince Poniatowski, à présider le comité des études, les professeurs demeurèrent à leur poste, Saint-Saëns se joignit à eux pour le piano, et l'Ecole poursuivit ainsi sa route avec ardeur jusqu'en 1865; à cette date, Gustave Lefèvre, ayant épousé la fille aînée de Niedermeyer, prit la direction de l'Ecole.

Lefèvre avait alors trente-quatre ans. Ancien élève de Maleden, son éducation musicale le mit en mesure de continuer mieux que quiconque l'œuvre de son beau-père. Ce fut pour l'Ecole la même ardeur, la même passion; pour les élèves le même dévouement, pour l'art classique la même admiration, la même estime; pour l'enseignement les mêmes méthodes, enrichies encore de moyens propres au nouveau directeur, qui étaient le fruit d'un travail et d'une expérience personnels. Ces nouveaux moyens, résultats d'études longues et approfondies sur les périodes musicales, le rythme, l'art des modulations, donnèrent aux élèves une compréhension encore plus nette de la langue musicale et leur apprirent à la parler avec clarté et élégance.

Comme l'illustre fondateur de l'Ecole, Lefèvre professait à l'égard des vieux maîtres un culte particulier; sa vénération pour les polyphonistes flamands, français et italiens était réelle autant que raisonnée et éclairée. Elle n'était pas le fruit d'un enjouement passager, mais la conséquence d'une forte et saine culture musicale.

Aussi quand, par une direction sage et active, l'Ecole eut pris d'elle-même une marche régulière et eut quitté, en 1889, son local primitif de la rue Neuve-Fontaine aujourd'hui la rue Fromentin, pour aller s'installer dans un endroit plus tranquille et plus vaste du passage de l'Elysée-des-Beaux-Arts, nom prédestiné, Lefèvre songea à établir les concerts de musique ancienne, fonda la Société de musique vocale classique sur le modèle des précédentes sociétés créées par Choron, le prince de la Moskowa et Niedermeyer. On était en 1870; or, pendant douze ans, jusqu'en 1882, la Société fit entendre non seulement les œuvres religieuses de Palestrina, de Vittoria, d'Allegri et autres, mais encore les œuvres profanes des musiciens de la Renaissance, la *Bataille de Marignan*; elle révéla les clavecinistes trop longtemps dédaignés et cependant si curieux, si plaisants à écouter pour des oreilles françaises éprises de bon sens, de simplicité claire; leur grâce charmante, leur finesse ailée, leur ingénuité tendre obtinrent les faveurs d'un public distingué et d'artistes surpris tout à la fois et de leur ignorance et de tant de merveilles.

Chaque année, six concerts étaient donnés soit à l'Ecole, soit à la salle Henri Herz. Le lundi saint, à la Sainte Chapelle, lieu propice à l'évocation des mélodies religieuses, la Société exécutait les célèbres offices de la Sixtine; pour quelques heures, la Rome papale du xvi^e siècle était transportée à Paris.

Si la société mondaine ne pouvait en quelques

séances seulement que ramasser les miettes d'un enseignement musical si fortifiant et s'en trouvait réconfortée, revivifiée dans son goût pour le grand art, on peut facilement s'imaginer la valeur, l'influence heureuse, unique, de cet art pour ceux qui en vivent journellement durant des années entières.

En 1895, toujours sous la direction de LEFÈVRE, l'Ecole s'agrandit encore et s'installa à Boulogne, dans une magnifique propriété (18, rue des Pins, 9, boulevard d'Auteuil), au milieu d'un jardin de 1000 mètres, en face des pépinières de la Ville de Paris; si l'atmosphère musicale y fut toujours excellente, l'atmosphère du bois de Boulogne, du jardin et des pépinières ne fut pas moins propice à la santé des élèves.

La situation physique de l'Ecole est parfaite, l'enseignement est prospère, les élèves toujours nombreux et studieux, s'essaimant, leurs études terminées, dans toutes les régions de la France, où ils obtiennent d'excellents emplois de professeurs, de maîtres de chapelle, d'organistes, mais aussi les années de directoriat et de professorat s'appesantissent de plus en plus lourdes sur LEFÈVRE. Il ne songe pas à la retraite, au repos, mais il réunit les notes de son cours d'harmonie à l'Ecole, et il écrit son *Traité d'harmonie*.

Après la mort de Mme Lefèvre, 28 septembre 1897, G. LEFÈVRE, tout en restant à la tête de l'Ecole tant que sa santé le lui permit, concéda la propriété de l'Ecole à sa fille et à son gendre M. et Mme Henri HEURTEL. Le 2 août 1900, le ministre des beaux-arts agréa M. HEURTEL comme administrateur de l'Ecole. LEFÈVRE obtint une médaille d'or à l'Exposition universelle pour son *Traité d'harmonie*.

LORET fut remplacé comme professeur d'orgue par GIGOUT, auquel succéda plus tard H. DALLIER, puis PÉRILHOU. M. GÉDALGE devint titulaire des classes de fugue et de composition, qui avaient été faites jusque-là, depuis 1865, par Gustave LEFÈVRE.

Puis, *la Nouvelle Maîtrise* est créée afin de défendre les intérêts de l'Ecole, dont on atteint le cinquantenaire en mars 1903. Ce cinquantenaire fut célébré en juin 1902; on l'avança de quelques mois afin de le faire coïncider, par une délicate pensée de pieuse reconnaissance, avec le centenaire de la naissance de NIEDERMEYER.

*La Nouvelle Maîtrise* publia d'excellents articles de MM. G. LEFÈVRE, F. DE MÉNIL, G. HOUDARD, Henry EXPERT, J.-L. DE BAUNEVAL, etc.

L'année scolaire 1903-1904, qui, le cinquantenaire écoulé, commence une nouvelle période d'existence que nous souhaitons aussi longue, aussi glorieuse que la première, a vu l'Ecole élargir son programme d'études et le cadre de son enseignement. Elle a ouvert de nouveaux cours pour l'étude du chant neumatique, pour le violon, elle s'est adjoint un externat, qui reçoit non seulement les jeunes gens à tous les cours, mais encore les dames, les jeunes filles et les enfants. Les cours de chant et de solfège pour ces derniers ont été confiés à Mme André GEDALGE, premier prix du Conservatoire; le cours spécial de violon à M. Paul VIARDOT; le cours de musique neumatique à M. G. HOUDARD. M. HEURTEL et G. LEFÈVRE, en créant tous ces cours nouveaux, répondirent aux besoins d'une époque qui cultive de plus en plus l'art musical, et mirent à la portée de tous un enseignement méthodique et élevé.

Les tonalités du plain-chant, auquel NIEDERMEYER portait un intérêt tellement grand qu'il devint la cause première de la création de l'Ecole, furent sauvées d'une ruine totale par l'harmonisation d'éditions simples, abrégées et pratiques. Mais son rythme originel était demeuré inconnu, parce que les plain-chantistes qui le recherchaient étaient ignorants des principes de la rythmique musicale même moderne, et s'ingéniaient naïvement à appliquer à la mélodie dite grégorienne la carrure musicale, de même qu'avant NIEDERMEYER, ils la recouvraient des accords les plus dissonants, des modulations les plus chromatiques. Un vrai musicien, élève des frères HILLEMACHER, de MASSENET, se donna comme tâche de retrouver le rythme des neumes; son système paraît le plus probable. C'est à ce musicien que LEFÈVRE s'adresse pour enseigner le rythme de ces musiques d'origine orientale.

En 1908, l'Ecole prend officiellement le nom de son fondateur : elle restera « l'Ecole NEDERMEYER » et le 40e anniversaire de la direction de G. LEFÈVRE est célébré.

Il a la grande joie de voir arriver aux plus hauts sommets Gabriel FAURÉ, nommé directeur du Conservatoire de Paris, alors que M. LE BOUCHER obtient en 1906 le premier Grand Prix de Rome.

Le 17 mars 1910, Dieu rappelle à Lui sa belle âme; il laisse à ceux qui l'ont connu de grands exemples et un impérissable souvenir : il avait dirigé l'Ecole pendant quarante-cinq ans.

Voici en quels termes M. G. RENARD, maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois, précise, en même temps que le rôle éminent de son maître Gustave LEFÈVRE, la caractéristique formelle de la pédagogie pratiquée à l'Ecole NIEDERMEYER depuis sa fondation jusqu'à nos jours :

« Gustave LEFÈVRE, qui fut pendant quarante-cinq ans, directeur de l'Ecole NIEDERMEYER, doit être tenu pour un esprit supérieur dont l'influence a été considérable sur plusieurs générations d'artistes. L'unique but de sa vie, si longue, si laborieuse, si désintéressée, fut de maintenir, de développer, d'exalter même dans certains cas l'idéal du fondateur de l'Ecole, Louis NIEDERMEYER.

« Dès le principe, l'enseignement du piano et celui de l'orgue furent établis sur les œuvres purement classiques. En ce domaine, l'Ecole peut revendiquer la gloire d'avoir été la première en date et en influence à professer le culte des œuvres d'orgue de J.-S. BACH.

« L'enseignement théorique, harmonie, contrepoint et fugue, dont G. LEFÈVRE conserva, presque jusqu'à sa mort, l'exclusivité jalouse, était à base de logique et de clarté.

« Pour l'harmonie, G. LEFÈVRE utilisait une méthode de chiffrage imaginée, pense-t-on, par l'abbé VOGLER (1749-1814) et codifiée par Gottfried WEBER (1779-1839). Pierre DE MALEDEN, disciple de ce dernier, la transmit à ses deux remarquables élèves, Camille SAINT-SAËNS et Gustave LEFÈVRE.

« Nous avons ainsi la filiation naturelle du système particulier de chiffrage exclusivement pratiqué à l'Ecole NIEDERMEYER. Gustave LEFÈVRE eut la ténacité indispensable pour implanter ce graphisme supérieurement évocateur, mais non officiel; il eut, en outre, le mérite, au cours de sa longue carrière pédagogique, d'en découvrir et finalement d'en signaler, dans son *Traité d'harmonie*, les conséquences et les applications extrêmes.

« A l'Ecole NIEDERMEYER, la théorie du contrepoint fut toujours restreinte aux formules des maîtres ita-

liens, dont l'idéal se trouve réalisé dans les œuvres polyphoniques de l'époque palestrinienne. C'est dire avec quel souci de pureté académique dans le dessin, G. Lefèvre résista aux tentations offertes par les œuvres postérieures; c'est expliquer aussi pourquoi les œuvres d'un J.-S. Bach, qui étaient pratiquées couramment à la classe d'orgue, ne furent jamais introduites à la classe d'écriture, G. Lefèvre estimant que leur liberté contrapontique ne pouvait être que dangereuse dans la période première de l'éducation du compositeur.

« Le résultat d'une gymnastique aussi rigoureuse s'est fait sentir tout naturellement dans les qualités françaises qui distinguent « l'esprit » de l'Ecole Niedermeyer. Si on les retrouve, magnifiées, dans l'écriture incomparable d'un Gigout, elles sont aussi à la base de la langue élégante et claire de tous les compositeurs sortis de l'Ecole Niedermeyer. Elles n'ont pas d'autre origine que la contrainte rigoureuse dans laquelle ont été élevés de jeunes musiciens devenus plus tard un Gabriel Fauré, un Alexandre Georges, un André Messager, un Henri Busser, etc.

« Cette constatation de la variété de ces talents divers est la plus belle louange que l'on puisse adresser à une discipline, et à celui qui en fut le gardien sévère, incorruptible, très vénéré et très aimé, Gustave Lefèvre[1]. »

M. Heurtel s'adjoignit comme directeur des études M. Péarlhou, et M. Henri Mulet fut nommé professeur d'orgue.

A la suite de la séparation des Eglises et de l'Etat, en 1910, la subvention accordée sous forme de parts de bourse aux élèves, fut supprimée pour la fin de l'année, sous le prétexte que l'Ecole, formant des organistes et des maîtres de chapelle, devait être assimilée aux maîtrises. M. Marcel Sembat, député, développa cette thèse à la Chambre des députés (13 février 1910); sa motion fut votée, et M. Heurtel fut averti fin juillet que la subvention était retirée.

Les élèves privés de la part de bourse qui leur permettait de profiter de l'enseignement de l'Ecole devaient donc la quitter fin décembre : la désolation des familles était extrême.

M. Heurtel, profondément attaché à l'Ecole, ayant promis à son beau-père de la soutenir, et très affectionné à ses jeunes élèves, n'hésita pas, bien que chargé de huit enfants, à sacrifier ses ressources pécuniaires personnelles pour continuer aux élèves les bourses qu'ils avaient eues.

Il s'adressa à l'épiscopat. Les cardinaux Amette, Luçon, Charost, Maurin, Andrieu, les évêques l'encouragèrent dans la voie qu'il avait choisie : ne pas laisser disparaître un établissement qui rendait de si grands services, et ils l'aidèrent dans la mesure qui leur fut possible pendant deux ans.

De nombreux députés et sénateurs, de hautes personnalités, même étrangères à l'Ecole, protestèrent contre la suppression de la subvention. Toutes ces preuves de sympathie décidèrent M. Heurtel à continuer les sacrifices qu'il avait si généreusement commencés.

La vie morale et intellectuelle de l'Ecole, les études, les concerts se poursuivirent.

En 1914, pendant la guerre, l'Ecole fonctionna aussi normalement que le permirent les circonstances; nombre de ses élèves furent mobilisés, mais l'instruction musicale des jeunes élèves fut assurée tant que durèrent les hostilités.

En 1913, M. Péarlhou fut remplacé comme directeur des Etudes par M. Marichelle, professeur de composition, de fugue, de contrepoint, auquel succéda, en 1919, l'éminent compositeur M. Henri Busser, premier prix de Rome, chef d'orchestre de l'Opéra, l'un des élèves préférés de G. Lefèvre.

En 1922, l'Ecole, le 15 janvier, quitta le Parc des Princes, et s'installa à Issy (Seine), dans une propriété située sur la hauteur, jouissant d'une très belle vue, d'un air excellent et munie de tout le confort moderne.

Les jeunes élèves sortis de l'Ecole se font peu à peu connaître : MM. M. Le Boucher, Henry Defosse, G. Cloez, A. Seutin, R. Péneau, M. Faure, P. Lucas, J. Noyon, R. Quignard, H. Nibelle, J. Mascelle, M. Imbert, J. Froment, etc.

Les présidents successifs des études furent : Saint-Saëns, Gabriel Fauré, André Messager.

M. Henry Defosse est nommé professeur de composition, fugue, contrepoint, harmonie, M. Banès, l'érudit bibliothécaire du Conservatoire, fait aux élèves, sur l'histoire de la musique, les conférences les plus intéressantes.

En 1923, un groupe nombreux d'anciens élèves se réunit à l'Ecole pour fêter le 70e anniversaire de sa fondation.

Des élèves d'Algérie, de Tunisie, du Maroc, des Seychelles, de Madagascar sont à l'Ecole, attestant combien s'est répandue sa réputation.

Le 4 janvier 1928, un externat annexe est fondé à Paris dans l'immeuble de la nouvelle salle Pleyel, et M. Henri Heurtel, arrière-petit-fils de Niedermeyer, élève de l'Ecole, où il a fait de brillantes études, est nommé sous-directeur de l'Ecole.

Le 28 mai suivant, M. Heurtel est enlevé subitement par une embolie que rien ne faisait prévoir, laissant atterrés sa famille, ses élèves, ses amis.

Administrateur remarquable, profondément bon et juste, bienveillant à la jeunesse, il a aimé l'Ecole de toutes ses forces et jusqu'à son dernier souffle.

Il a su la diriger, dans la période la plus critique de son histoire, avec le plus noble désintéressement et la plus vive intelligence de ses besoins. Sa veuve, Mme Heurtel, née Lefèvre-Niedermeyer, continue son œuvre, aidée par ses huit enfants, tous élèves de l'Ecole, dont cinq sont organistes, et dont l'aînée, Mme Crombé, a épousé un ancien élève.

Le corps enseignant se compose de MM. Henri Mulet, Henry Defosse, Henri Libert, Henri Heurtel, Dumoulin, de l'Opéra, Narçon, de l'Opéra, M. Delvincourt, Mlles Madeleine Heurtel, Henriette Heurtel, Sonia Heurtel, Simone Hersent, R. Liard.

Deux mots caractérisent l'historique de l'Ecole : tradition et progrès : on respecte le passé, on l'étudie; on met à profit toutes les découvertes du présent, on regarde avec confiance l'avenir.

Gustave LEFÈVRE.

Vve Henri HEURTEL,
née Lefèvre-Niedermeyer.

1. Communication faite à la direction de l'Encyclopédie par M. Georges Renard.

# LA SCHOLA CANTORUM

**Par Vincent d'INDY**

DIRECTEUR DE LA SCHOLA CANTORUM

## I

### HISTORIQUE ET ORIGINES DE LA SCHOLA

Au mois d'avril 1892, à l'issue de la semaine sainte, Charles Bordes (1863-1909), cet infatigable pionnier de l'art musical, l'un des plus jeunes élèves du grand éducateur qui eut nom César Franck, eut l'idée de grouper en société corporative les choristes qu'il venait d'employer à une série de grandes exécutions dans la vieille église de Saint-Gervais, dont il était maître de chapelle depuis déjà plusieurs années. Sur quatre-vingts chanteurs sollicités, vingt-quatre seulement acceptèrent. Ce fut là le noyau de la célèbre *Association des Chanteurs de Saint-Gervais*, qui se donna pour mission première la reconstitution et l'exécution des chefs-d'œuvre de l'art polyphonique des XVe et XVIe siècles, œuvres admirables connues seulement des lettrés et enfouies jusqu'alors dans des collections ou des bibliothèques.

Deux ans plus tard, Ch. Bordes, non content d'instruire et de former ses Chanteurs à l'interprétation de la véritable musique d'église, tenta avec succès de les produire au dehors, en augmentant leur répertoire d'œuvres *religieuses*, mais non *liturgiques*, et, pour la première fois dans des concerts publics à Paris, furent exécutées, en 1894, trois cantates de J.-S. Bach et nombres d'œuvres de Schutz et de Carissimi.

Les deux principes fondamentaux de la future *Schola Cantorum* étaient trouvés :

1° Education spéciale de musiciens dépourvus jusqu'alors de toute notion de style, par le moyen du contact journalier avec les belles manifestations d'art du passé;

2° Présentation par ces mêmes musiciens, réunis en concert, d'œuvres vraiment intéressantes au point de vue artistique et encore inconnues du public.

A la fin du printemps de cette même année 1894, Ch. Bordes, continuant son œuvre, provoqua, sous le vocable : *Schola Cantorum*, un groupement de toutes les bonnes volontés s'intéressant à la restauration du chant religieux, dans le but de créer, par l'étude approfondie de cette musique, des centres d'exécution non seulement à Paris, mais aussi et surtout en province.

Cette entreprise réussit d'une façon si rapide que des chanteurs affluèrent, venus de tous les côtés de la France pour s'adjoindre à la Corporation de Saint-Gervais, et que plusieurs jeunes compositeurs manifestèrent le désir de compléter leur éducation par l'étude de la musique médiévale et du grand mouvement polyphonique qui prit naissance en Flandre française pour arriver en Italie à une complète et triomphale floraison.

Une école de composition et d'exécution s'imposait.

Ch. Bordes, ne doutant jamais de son étoile, fonda cette école dans un local composé de trois pièces, rue Stanislas, en face de l'église N.-D. des Champs. Le loyer était d'un prix assez élevé, et Ch. Bordes n'avait alors en caisse que *trente-sept francs cinquante centimes*... Néanmoins, il n'hésita pas, ayant confiance dans la nécessité de cette institution, et l'avenir lui donna raison pleine et entière.

Pour l'aider dans son entreprise hardie, Ch. Bordes s'était adjoint deux collaborateurs : Alexandre Guilmant, le noble artiste qui ne refusa jamais son concours à une œuvre généreuse, et celui qui écrit ces lignes; l'un fut chargé de l'enseignement de l'orgue, l'autre de celui de la composition.

Et, le 15 octobre 1896, l'école donnait sa séance d'ouverture.

L'enseignement, plus particulièrement dirigé vers l'étude et l'exécution de la musique religieuse d'église et de concert, était divisé en :

*Cours gratuits* : solfège, chant grégorien, étude du clavier et ensemble vocal, donnés par MM. de Boisjolin, l'abbé Vigouroux, A. Pirro, Ch. Bordes, — et :

*Cours payants* : histoire et paléographie, orgue, harmonie, contrepoint et composition, donnés par MM. A. Pirro, A. Guilmant, F. de la Tombelle et Vincent d'Indy.

L'école, qui s'intitulait alors : *Ecole de chant liturgique et de musique religieuse*, ouvrit avec *dix* élèves payants; à la fin de l'année 1896, elle en comptait *vingt et un*.

Les cours gratuits, chose assez difficilement compréhensible, périclitèrent bientôt, tandis qu'au contraire le nombre des élèves payants augmentait de jour en jour, si bien que les fondateurs furent obligés de créer de nouveaux cours d'orgue préparatoires, un cours de piano supérieur, dont le titulaire fut M. J. Albéniz, et un cours spécial de contrepoint préparatoire à la composition qui fut confié à M. P. de Bréville.

En 1899, les bénéfices permirent de fonder sept bourses pour les élèves ne pouvant payer leurs cours. L'école comptait alors *soixante-cinq* élèves, dont trente-quatre fréquentaient les cours d'orgue, et trente-neuf le cours de composition.

Mais, malgré d'ingénieux arrangements intérieurs,

pratiqués par Charles Bordes dans les bâtiments de la *Schola*, afin de créer de nouvelles classes de plus en plus nécessaires en raison de l'affluence des élèves, le local de la rue Stanislas était devenu manifestement insuffisant. Aussi, à l'issue d'un conseil tenu par les trois fondateurs et les principaux professeurs, il fut décidé que l'enseignement verrait son programme considérablement élargi, et que l'élément féminin serait admis dans le nouveau local, ce qui était impossible à la rue Stanislas.

Ch. Bordes se mit donc en quête d'un bâtiment approprié à un pareil développement et eut la bonne fortune de le rencontrer rue Saint-Jacques, dans un ancien prieuré des Bénédictins anglais qui recueillit, au XVII^e siècle, Jacques II exilé, et qui, malgré la révolution, resta et est encore « bien de mainmorte étranger ». L'ancienne chapelle fut convertie en salle de concert, et le grand salon de réception du prieur, pièce de style Louis XIV d'une rare pureté, fut affecté aux conférences et aux cours supérieurs.

La *Schola cantorum* ainsi transformée prit le titre d'*Ecole supérieure de musique* et, bien que gardant comme base, aussi bien dans les cours de composition que dans ceux d'exécution, l'étude de l'art religieux médiéval et polyphonique, elle étendit son enseignement à toutes les branches de l'art musical, sans en excepter aucune.

Les ressources étaient fournies par trente-deux amicales souscriptions, par les versements des élèves et aussi par le bénéfice des concerts périodiques dont le personnel d'orchestré, de chœurs et de solistes se recrutait en grande partie parmi les élèves, les professeurs et l'Association des chanteurs de Saint-Gervais, toujours bienveillante pour la jeune *Schola*, qui était, il est vrai, un peu de sa famille.

L'expansion des idées d'art émises par la *Schola* fut telle que, très peu de temps après la fondation de l'école parisienne, des associations se fondaient, toujours sous le titre de : *Schola cantorum*, en diverses villes de province, dans le but de procéder à des exécutions périodiques, et de faire connaître les belles œuvres que la *Schola* de Paris avait mises en lumière. Ces sociétés, centres d'exécution plutôt qu'écoles, correspondent, tout en vivant de leur vie propre, avec l'*alma mater* parisienne, dont elles tirent de précieux conseils et qui leur procure le matériel nécessaire à leurs concerts.

Les plus florissantes de ces institutions furent la *Schola* d'Avignon, la plus ancienne en date, celles de Saint-Jean-de-Luz, de Marseille, de Nantes, de Lyon, de Montpellier, de Montluçon, etc.

Mais les charges de l'école croissant au fur et à mesure de son développement, et la santé du vaillant fondateur Ch. Bordes ne lui permettant plus de s'occuper d'une façon aussi active que précédemment à rassembler les ressources nécessaires, l'initiative de quelques amis de la *Schola*, auditeurs assidus de ses concerts, permit de prendre une mesure qui assure pour longtemps la vie de l'école.

Au mois de février 1904, une société anonyme est fondée sous le nom de : *Société de la Schola cantorum*; le capital est restreint, mais suffisant pour garantir l'équilibre du modeste budget de l'école, et cette fondation a eu cela de précieux qu'elle permet à l'œuvre d'enseignement artistique, non seulement de vivre, mais de grandir et de se développer sans que des préoccupations d'ordre pécuniaire viennent se mêler aux idées d'art.

L'école proprement dite est confiée à M. Vincent d'Indy qui prend le titre de : *Directeur général des études*, tandis que Charles Bordes, avec une administration tout à fait séparée, reste à la tête de la propagande par le concert en province et à l'étranger.

La *Schola cantorum* comptait, en 1897 : 21 élèves;
en 1899 : 65 élèves;
en 1902 : 157 élèves;
le nombre des élèves dans l'année 1904 a été de 292[1].

L'organisation de la *Schola cantorum* comprend trois catégories d'élèves :

1° *les élèves payants;*
2° *les élèves boursiers;*
3° *les élèves exécutants de concert.*

Aux premiers, il n'est demandé que la contribution jugée nécessaire pour l'équilibre du budget.

Les militaires en activité de service sont admis moyennant un tarif infime.

Le désir des fondateurs ayant toujours été d'accueillir et d'encourager tous les jeunes gens qui, par leurs dispositions naturelles, semblent appelés à suivre la carrière artistique, il a été institué annuellement un certain nombre de *bourses* et de *demi-bourses*, dans le but de favoriser les élèves méritants et assidus auxquels leur situation ne permet pas de s'acquitter entièrement du prix des cours.

De plus, ceux des élèves, instrumentistes d'orchestre ou chanteurs, qui, après examen, ont été reconnus aptes à prendre part aux exécutions de concert, peuvent, sur leur demande, être admis à suivre les cours de l'école dans des conditions particulières qui en facilitent considérablement l'accès.

La *Schola* compte actuellement *quarante-huit* professeurs; tous sont, au point de vue du traitement, sur un pied d'égalité parfaite, et le directeur des études ne peut que porter un témoignage ému du dévouement avec lequel des artistes de talent ont accepté une mission bien au-dessous de leur mérite, si l'on ne considère que les émoluments, mais dont ils s'acquittent avec un zèle et un entrain qu'on ne saurait trop louer. Il en est même qui, poussant le désintéressement à l'extrême limite, ont refusé toute rétribution, se tenant pour assez payés par les progrès et l'affection de leurs élèves. Ces professeurs de bonne volonté sont au nombre de *douze*.

## II

## ENSEIGNEMENT

Le directeur des études, estimant que l'*art* n'est point un *métier*, mais que la connaissance préalable du métier est toutefois indispensable à celui qui veut faire des études artistiques, a divisé l'enseignement de la *Schola cantorum* en *deux degrés*, au moins pour les cours les plus fréquentés, laissant au *premier degré* les cours de technique spéciale, l'étude du mécanisme vocal et instrumental pour les chanteurs et les instrumentistes, la mécanique de l'écriture (harmonie, contrepoint) pour les élèves se destinant à la composition, le *métier*, en un mot, et affectant aux cours du *second degré* tout ce qui regarde l'interprétation, la connaissance du style des différentes époques, l'étude chronologique des œuvres importantes écrites pour la voix et les divers instruments, en résumé, tout ce qui confine à l'*art*.

1. Nous verrons plus loin que ce nombre est, actuellement, plus que double.

Le *Cours de composition musicale* (second degré) comporte un minimum de *cinq ans* d'études, non comprises les études préalables du premier degré : chant grégorien, harmonie, accompagnement et improvisation, contrepoint. L'instruction y suit pas à pas le développement si logique des formes musicales, qui est démontré aux élèves non pas seulement au point de vue théorique, mais par la présentation et l'analyse des hautes manifestations d'art se rapportant à ces formes, qu'il n'est point permis à l'artiste producteur d'ignorer.

C'est ainsi que l'élève étudie, dans la *première année* de composition, les formes purement rythmiques et mélodiques de la *Monodie grégorienne* et du *Chant populaire*, puis, les formes polyphoniques du *Motet* et du *Madrigal*, s'arrêtant au commencement du XVIIe siècle.

La *deuxième année* comprend l'étude de la *Fugue*, qui est enseignée non point comme exercice d'écriture, mais comme une des belles et harmonieuses formes de la composition musicale; puis, successivement, l'étude de la *Suite instrumentale*, de la *Sonate* dans sa triple manifestation (ancienne sonate italienne, sonate beethovénienne et sonate moderne de forme cyclique).

Dans la *troisième année*, l'élève est instruit dans la technique de l'orchestre et de l'instrumentation, et prend alors connaissance des formes du *Concert* et du *Concerto*, de la *Symphonie*, de la *Musique de chambre*, du *Quatuor d'archets*, de la *Variation*, de la *Fantaisie*, de l'*Ouverture* et du *Poème symphonique*.

Les deux dernières années sont consacrées à l'étude du *Drame musical*, la *quatrième année* prenant à la naissance de l'*Opéra* au XVIIe siècle et parcourant le cycle des œuvres dramatiques italiennes, françaises et allemandes jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et la *cinquième année* continuant cette étude raisonnée et critique jusqu'aux plus récentes productions modernes.

De cette façon, l'élève est mis à même d'établir en pleine connaissance de cause motet, fugue, suite, sonate, symphonie, quatuor, scène dramatique, et sa personnalité s'y révèle d'autant plus facilement qu'il est moins embarrassé par la construction de la pièce qu'il est appelé à écrire, et dont il a étudié la forme en des exemples empruntés aux Maîtres de la musique.

L'enseignement vocal et instrumental est, toutes proportions gardées, basé sur les errements que nous venons d'exposer, tous les professeurs s'efforçant de façonner non point des virtuoses infatués de leurs mérites, mais des artistes conscients de leur mission de dévouement absolu à l'œuvre d'art qu'ils ont l'honneur d'interpréter, et plaçant au-dessus de toutes choses l'amour désintéressé de la musique.

La vanité est donc bannie de la *Schola cantorum*, et c'est pour sauvegarder ce principe qu'on n'y a point introduit le système des concours. Par deux fois, dans l'année scolaire, en janvier et en juin, le directeur des études fait, lui-même, subir à tous les élèves de l'école un examen approfondi sur les diverses matières qu'ils ont étudiées, et distribue des notes d'examen réglées au moyen de coefficients, ainsi que des mentions spéciales à ceux qui ont fourni le meilleur travail.

Lorsqu'un élève a complètement terminé ses études dans l'un des cours qu'il fréquente, le directeur lui décerne un *Diplôme de sortie de classe* constatant que l'élève n'a plus rien à apprendre dans ce cours; le diplôme du *premier degré* implique naturellement le passage au cours du second degré de même nature.

Les cours ont lieu deux fois par semaine, à l'exception des cours d'orgue supérieur et d'instruments à vent.

Ils sont distribués comme suit :

*36 Cours du premier degré : Solfège* (théorie, lecture, dictée, transposition); *Chant grégorien* (lecture, théorie, accompagnement); *Chant* (pose de la voix, mécanisme, agilité); *Harmonie, Contrepoint, Accompagnement et improvisation* (basse continue, choral); *Orgue* (jeu lié, études, pédale); *Piano* (mécanisme, agilité); *Violon, Alto, Violoncelle, Contrebasse, Flûte, Hautbois, Clarinette, Basson, Cor, Trompette, Trombone, Harpe.*

*9 Cours du second degré : Déclamation lyrique* (articulation, accent, style, expression); *Orgue* (exécution des œuvres des maîtres); *Orgue supérieur* (exécution, registration, improvisation, fugue); *Piano* (style, accent, expression); *Violon, Violoncelle.*

*8 Cours de composition.*

*3 Cours d'ensemble : Musique de chambre, Ensemble vocal, Ensemble d'orchestre.*

## III

## EXÉCUTIONS DE CONCERT

Nous avons exposé en commençant les deux principes générateurs de la Schola; le premier : « éducation spéciale des musiciens au moyen du contact « journalier avec les belles manifestations d'art », trouve son application dans le programme d'enseignement qui a fait l'objet du précédent chapitre; il nous reste à voir comment l'école est arrivée au complet développement de son deuxième principe : « présentation effective et respectueuse d'œuvres « intéressantes au point de vue artistique et encore « méconnues du public ».

L'école a atteint ce but par ses concerts périodiques.

Les concerts de la *Schola cantorum* ont cela de particulier que l'orchestre, les chœurs et les solistes, recrutés, nous l'avons dit, à de rares exceptions près, dans le personnel des élèves et des professeurs, sont appelés à interpréter uniquement de belles œuvres que l'on ne pourrait entendre ailleurs. Et pourquoi ces exécutions de la *Schola*, si elles sont loin d'atteindre à la perfection des grandes sociétés de concert, sont-elles cependant si expressives, si vivantes, si vibrantes, pourrait-on dire? C'est que tous les élèves qui y participent sentent et aiment vraiment ce qu'ils font; c'est qu'ils sont bien convaincus qu'appelés à l'honneur d'interpréter une œuvre de génie, ils ne peuvent moins faire que d'y mettre tout leur cœur, c'est que l'éducation reçue à l'école leur a donné l'enthousiasme et la *Foi artistique*.

Mais, en outre de ce personnel exécutant, il existe un autre orchestre, moins exercé, puisqu'il est composé de tous les élèves instrumentistes de première année et de ceux qui ne sont pas encore de force à figurer dans les exécutions de concert. C'est ce qu'on nomme le *cours d'ensemble d'orchestre*, qui se réunit chaque semaine pour lire et travailler des symphonies classiques, et qui constitue aussi un véritable *cours de direction*, voici comment :

Les élèves de composition et ceux des autres cours

qui paraissent aptes au métier de *dirigeant*, sont conviés tour à tour, sous la surveillance du directeur des études, à venir faire travailler cet orchestre de commençants; ils entreprennent ainsi leur apprentissage de chef, de façon à ce que, à défaut de l'un des directeurs attitrés, un élève compositeur puisse prendre le bâton et conduire un concert de l'école sans crainte ni embarras, cas qui s'est déjà fréquemment présenté.

IV

BUT ET AVENIR DE LA SCHOLA

Malgré la jeunesse de l'école, les résultats de son travail ne se sont point fait attendre. De sa pépinière de jeunes chefs d'orchestre, plusieurs sont déjà sortis qui tiennent un rang honorable dans le monde musical militant; les instrumentistes qui y ont terminé leurs études ont trouvé aussitôt, même à la suite de concours, des postes enviés dans les orchestres de concert ou de théâtre et aux tribunes d'orgue des églises; enfin certains élèves de composition se sont déjà fait un nom comme producteurs.

L'influence de cet enseignement d'art théorique et pratique n'a pas tardé non plus à se faire sentir un peu partout, et maint chef de Société, maint directeur de théâtre important, n'ont songé à monter certains chefs-d'œuvre inconnus de leur public ou sortis depuis de longues années de leur répertoire qu'après que la *Schola* eût pris l'initiative de remettre ces chefs-d'œuvre au jour.

Pour nous résumer, nous pouvons dire que la *Schola cantorum* s'est donné pour but de former des *artistes* dignes de ce beau nom, des artistes élevés dans le mépris de l'égoïste ambition qui caractérise trop souvent les *virtuoses*, et sachant mettre le culte de leur art au-dessus de celui de leur propre personnalité, des artistes refusant d'acheter le succès au prix de sacrifices faits au mauvais goût et au faux style.

Quel rôle notre école sera-t-elle appelée à jouer dans l'avenir? Nous ne pouvons le présumer. Elle devra certainement subir les lois naturelles de transformation qui régissent toutes choses; il est même à souhaiter qu'elle ne s'atrophie pas en de passagères formules d'enseignement qui, efficaces aujourd'hui, peuvent être inutiles et même nuisibles demain. Mais ce qui, nous le croyons, constitue la véritable force de la *Schola cantorum*, ce qui lui donnera la vie et la durée, c'est l'union cordiale et intellectuelle de tous les élèves, leur désir de s'entr'aider mutuellement à bien faire, en suivant sans hésitation la voie ascendante vers l'éternelle Beauté, désir et union provenant tout naturellement d'un système d'éducation qui, répudiant les vanités stériles et les honteuses compromissions, a su éveiller en ces jeunes esprits la haute conscience artistique et le pur et sincère amour de l'Art.

VINCENT D'INDY.

1901.

***

Ces lignes ayant été écrites en 1904, il nous reste à dire que pendant les vingt-cinq années écoulées depuis lors, la *Schola* s'est employée à réaliser le programme de sa fondation et que, dans tous les domaines de son activité, les résultats les plus probants ont couronné ses efforts.

De 21, le nombre des élèves s'est élevé à 600. Les cours se sont multipliés suivant les besoins du recrutement : on en compte maintenant 80. De nouvelles catégories de classes ont été créées : des classes *intermédiaires*, entre le 1er et le 2e degré, en étendant la durée des études, permettent aux élèves d'atteindre un niveau technique plus haut; des classes *supérieures* sont réservées aux instrumentistes sortis des cours du 2e degré avec une note approchant du maximum, et désireux de se perfectionner encore, en envisageant d'une manière plus élevée l'interprétation musicale et en se créant un vrai répertoire de concert. Nous ne voulons pas citer de noms ici, mais la liste des artistes formés par la *Schola*, soit comme compositeurs, soit comme exécutants, est édifiante, et démontre surabondamment que les musiciens confiés à nos soins ont trouvé rue Saint-Jacques un milieu vraiment éducateur et des méthodes propres à mettre en valeur leurs talents. En ce qui concerne les *concerts*, l'élévation du niveau des études nous a permis de constituer un orchestre très amélioré, par rapport aux premières années, et de donner salle GAVEAU des exécutions remarquables d'œuvres présentées en 1re audition, ou peu souvent entendues, ou encore entendues par ailleurs avec une interprétation qui ne nous semblait pas judicieuse. Citons l'*Orfeo* et *Le Couronnement de Poppée* de MONTEVERDI; la fleur des opéras français anciens de LULLI à GLUCK, et notamment *Orphée* avec le rôle principal confié à un ténor; la *Messe en si*, les *Passions*, et de nombreux oratorios et cantates de BACH; la *Messe en ré* et la *Neuvième Symphonie*; l'*Euryanthe* et le *Freischütz* de WEBER; *Le Roi Arthus* de CHAUSSON, l'*Eros vainqueur* de P. DE BRÉVILLE, *Les Béatitudes*, *Le Chant de la Cloche*, etc.

Parmi les *filiales* de province dont il a été question plus haut, plusieurs ne purent se maintenir, et succombèrent sous le coup des difficultés matérielles; mais des masses d'autres foyers se créèrent partout, au fur et à mesure que de bons ouvriers de l'art musical quittaient l'école pour aller propager au loin et mettre en action l'enseignement reçu (le Havre, Caen, Pau, Bordeaux, Arles, Nancy, Brest, Moulins, Auxerre, etc.). Il en est de même à l'étranger, et nous nommerons particulièrement la Roumanie, la Suisse, l'Espagne, les Etats-Unis, l'Amérique du Sud.

A cette propagande agissante, il faut ajouter celle de l'édition. Au point de vue de la musique religieuse notamment, les éditions de la *Schola cantorum*, tant par leurs propres publications que par les fonds rachetés, tiennent une place de tout premier plan. Leur programme n'a cessé d'être celui que le pape Pie X a recommandé dans le célèbre *Motu proprio* de 1904, et que son successeur actuel Pie XI a confirmé dans une récente et impérative *Constitution apostolique*.

***

Et c'est ainsi que la *Schola*, tout doucement, sans se presser, n'a point cessé de gravir les pentes fécondes de la montagne artistique. Elle est devenue une florissante pépinière d'artistes experts en leur métier, conscients de leur mission éducatrice et, avant tout, respectueux de leur art, qu'ils aiment et savent comprendre.

1929.

# L'ÉCOLE NORMALE DE MUSIQUE

**Par Auguste MANGEOT**

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE NORMALE DE MUSIQUE

## ORGANISATION GÉNÉRALE

L'*Ecole normale de musique* a été fondée en 1919 par MM. Alfred Cortot et Auguste Mangeot, avec l'approbation du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. Le ministère des affaires étrangères lui a accordé en 1928 son patronage.

Cette Ecole admet des élèves de toutes nationalités, sans limite d'âge, sans concours d'admission, et elle forme des professeurs de musique, des exécutants et virtuoses, des chanteurs de théâtre et de concert, des organistes, des compositeurs, des chefs d'orchestre.

L'enseignement de l'*Ecole normale de musique* est basé sur une *pédagogie rationnelle*. Cette pédagogie repose sur le principe physiologique suivant : l'action des muscles étant commandée par le cerveau, les muscles n'agissent bien que s'ils sont bien commandés.

Une bonne technique des doigts ou du gosier dépend donc d'une bonne *technique intellectuelle*, c'est-à-dire d'une perception spontanée de la musique.

De cette technique musicale intellectuelle dépend toute la valeur du musicien. Les génies musicaux, ou les prodiges, la possèdent instinctivement. Les autres peuvent l'acquérir progressivement par l'étude du solfège, de l'analyse harmonique, de la construction musicale, etc.

Il convient donc de mettre à la base de l'enseignement d'un instrument ou de la voix et à tous les degrés, un *enseignement général de la musique*, qui dote les élèves d'une technique intellectuelle. Elle est la fleur dont la technique manuelle est le fruit.

L'enseignement de l'*Ecole normale de musique* n'en est pas moins aussi libéral et universel que possible. Il respecte la personnalité de chaque élève, conserve aux étrangers leur caractère national, et leur fournit le moyen de le développer et de l'exprimer librement.

D'autre part, l'enseignement de l'*Ecole normale* est organisé de telle sorte qu'il existe une liaison permanente entre toutes les classes suivies par un même élève.

Les études sont sanctionnées par des diplômes qui correspondent aux trois degrés d'enseignement :

**Enseignement préparatoire** : brevet d'aptitude.

**Enseignement secondaire** : diplôme d'enseignement et diplôme d'exécution.

**Enseignement supérieur** : licence d'enseignement et licence de concert.

Les diplômes sont délivrés à la suite d'examens qui comportent les épreuves suivantes :

**Brevet d'aptitude.** — Solfège (théorie, lecture, dictée), exécution, lecture à vue, analyse harmonique, construction musicale, histoire de la musique.

**Diplôme d'enseignement.** — Mêmes épreuves que ci-dessus, d'un degré plus élevé, et, en outre, exécution d'une œuvre de musique de chambre et leçons de solfège et d'instrument à donner à un élève.

**Diplôme d'exécution.** — Exécution de cinq morceaux difficiles et d'une œuvre de musique de chambre; accompagnement à première vue d'une œuvre vocale ou instrumentale. Analyse harmonique et construction musicale d'une des œuvres exécutées.

**Licence de concert.** — Exécution d'un récital de concert, d'une œuvre de musique de chambre, analyse harmonique et essai d'interprétation d'une œuvre désignée une heure d'avance.

**Licence d'enseignement.** — Exécution d'œuvres de haute difficulté. Lecture à vue. Leçon à un groupe d'élèves. Transposition. Réalisation à vue au piano d'une basse chiffrée et harmonisation à vue au piano d'un chant donné. Analyse d'une œuvre. Musique d'ensemble à vue. Thèse sur un sujet d'histoire ou de pédagogie.

En dehors de ses cours réguliers, qui ont lieu du premier lundi d'octobre au 1er juillet, l'*Ecole normale* a créé des séries de cours d'interprétation destinés aux élèves ayant terminé leurs études dans un Conservatoire ou une grande Ecole de France ou de l'étranger, et à de jeunes artistes qui désirent se perfectionner auprès des plus illustres maîtres. Ce furent de 1925 à 1928 :

Piano : Alfred Cortot.

Violon : Jacques Thibaud, E. Ysaye, Georges Enesco.

Orgue : Marcel Dupré.

Chant : Mmes Croiza, Ninon Vallin.

Ces cours admettent des exécutants et des auditeurs faisant ou non partie de l'Ecole normale.

Présidée par M. Alfred Cortot, l'Ecole est dirigée depuis sa fondation par M. A. Mangeot, et elle est pourvue d'un conseil de professeurs composé (en 1928) de 13 membres[1].

---

1. Composition du conseil en 1928 : M. Paul Dukas (composition). Mlle Nadia Boulanger (harmonie et contrepoint), Alfred Cortot, Lazare Lévy, Mme Giraud-Lataste (piano), Jacques Thibaud, Maurice Hayot, Jules Boucherit (violon), Pablo Casals, P. Alexanian (violoncelle) Mme H. Guillot, M. Ch. Panzera (chant), Marcel Dupré (orgue).

Etablie en 1920 rue Jouffroy, l'Ecole est installée depuis 1927 dans un vaste immeuble, 114 *bis*, boulevard Malesherbes, auquel a été adjointe, en 1929, une salle de concerts de cinq cents places construite sur les plans de M. Auguste Perret, architecte.

## ENSEIGNEMENT

### Enseignement général.

L'enseignement général est obligatoire. Il est donné *progressivement* à tous les élèves. Il ne constitue pas un complément d'études, mais, au contraire, la base essentielle de tout enseignement spécial, qu'il doit *précéder* plutôt que suivre.

**Solfège.** — Théorie des valeurs de durée, des hauteurs de sons, des intervalles, des tonalités, des modes, des rythmes, des mesures, etc. Lecture dans toutes les clés, relations des clés, transposition. *Lecture mentale.*

Audition. Développement de l'ouïe. Dictées mélodiques. Dictées harmoniques. *Audition mentale.*

Théorie du son. Formation du son. Vibrations. Eléments d'acoustique.

**Analyse harmonique.** — Accords de 3, 4 et 5 sons et leurs renversements. Chiffrage. Notes accidentelles, retards, pédales, broderies, appogiatures, notes de passage, échappées, anticipations, etc.

**Construction musicale.** — Etudes des formes : Fugue, Suite ou Partita, Sonate, Thème varié, etc.

**Histoire de la musique.** — Histoire de la musique de l'Antiquité à nos jours. — Les grandes époques de la musique. — La vie et les œuvres des grands compositeurs. — La musique dans l'histoire de la civilisation. — Conférences sur la musique moderne suivies d'auditions d'œuvres avec le concours des auteurs.

**Musique d'ensemble.** — Sonates pour deux instruments. — Trios, Quatuors, etc. — Accompagnement. — Duos, Trios et Quatuors vocaux.

**Lecture à vue, déchiffrage, accompagnement.** — **Musique symphonique.** — Exécution des symphonies classiques, romantiques et modernes et des poèmes symphoniques, à deux pianos, ou avec réduction d'orchestre.

**Musique chorale.** — Ensemble choral. — Exécution des chœurs à une, deux, trois, et quatre voix.

### Enseignement général facultatif.

**Gymnastique rythmique.** — **Langues française et étrangères.** — Français (pour les étrangers). Anglais, italien, allemand, espagnol, etc.

**Instruction générale.** — Grammaire française. — Orthographe. — Syntaxe. — Rédaction. — Arithmétique. — Histoire. — Géographie. — Sciences naturelles.

(Ce cours est destiné aux élèves qui, ayant une instruction générale insuffisante, ont besoin de la compléter.)

### Enseignements spéciaux.

**Piano, orgue, violon, alto, violoncelle, contrebasse, harpe, instruments à vent.**

**Chant.** — Technique. — Interprétation. — Déclamation lyrique. — Mise en scène. — Art lyrique (étude des poèmes, des personnages, style, esthétique).

**Composition musicale.** — Harmonie, contrepoint, fugue, orchestration.

### Cours d'interprétation pour artistes et virtuoses.

L'*Ecole normale* a adjoint à son enseignement quotidien des séries de cours d'interprétation destinés aux élèves ayant terminé leurs études dans un Conservatoire ou une grande Ecole de France ou de l'étranger, et à de jeunes artistes qui désirent se perfectionner auprès des plus illustres maîtres.

Ces cours, dont le nombre varie de 6 à 12, ont lieu généralement au mois d'avril, mai ou juin et durent chacun de deux à trois semaines.

Il suffit, pour indiquer la valeur et la rareté d'un tel enseignement, de rappeler que, de 1920 à 1922, ces cours ont été faits à l'Ecole normale de musique par :

*Piano :* Alfred Cortot, Wanda Landowska, Marguerite Long, I. Philipp, Blanche Selva.

*Violon :* Jacques Thibaud.

*Violoncelle :* Pablo Casals, André Hekking.

*Orgue :* Marcel Dupré.

*Chant :* Croiza, Reynaldo Hahn.

Ces cours admettent des exécutants et des auditeurs faisant partie ou non de l'Ecole normale.

Les dates des cours, les programmes, etc., sont publiés chaque année au début de la saison et envoyés à toute personne qui en fait la demande.

A. Mangeot.

# LES ÉCOLES DE LA LÉGION D'HONNEUR

Par E. PESSARD

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE [1]

## MAISONS NATIONALES D'ÉDUCATION DE LA LÉGION D'HONNEUR

L'ordre de la Légion d'honneur a été institué le 19 mai 1802 (29 floréal an X), mais c'est seulement le 3 décembre 1805 qu'on décida de créer des maisons d'éducation destinées à élever gratuitement les filles légitimes des légionnaires sans fortune. Le 10 juillet 1806, un décret impérial ordonna que l'antique demeure du connétable Anne de Montmorency, le château d'Ecouen, en Seine-et-Oise, « serait disposé, sans délai, de manière à recevoir les filles des membres de la Légion d'honneur auxquelles l'empereur jugerait convenable d'y accorder une place », et le 5 décembre 1807, Napoléon nommait Mme Campan directrice de cette maison. On y admettait des élèves gratuites ou payantes, selon l'état de fortune des parents, mais le plus grand nombre étaient des filles d'officiers. Le succès de cette création fut grand parmi les légionnaires, et bientôt le château d'Ecouen fut reconnu insuffisant : les demandes d'admission affluaient et le nombre des orphelines augmentait sans cesse, en raison des guerres meurtrières de cette époque.

Un décret du 25 mars 1809 décida que l'ancienne abbaye de Saint-Denis (Seine), avec ses jardins, parc et dépendances, moins l'église et les bâtiments dits du Trésor, serait cédée à la Légion d'honneur pour y établir une seconde maison d'éducation destinée aux filles et orphelines des officiers supérieurs, et que la directrice de cette maison, nommée par le grand-maître de l'ordre sur la proposition du grand chancelier, porterait dorénavant le titre de *surintendante*. Le nombre réglementaire des élèves, tant gratuites que payantes, fut fixé à 300 dans chaque maison, mais le nombre des demandes d'admission dépassa tellement ce maximum réglementaire que l'empereur prescrivit immédiatement la création de trois succursales pouvant chacune contenir 200 orphelines. Il les plaça sous la direction de la supérieure de la congrégation de la *Mère-de-Dieu*, et le décret du 15 février 1811 organisa ces succursales, qui s'ouvrirent rue Barbette au Marais (établissement dit *le Corberon*), près de Fontainebleau (établissement dit *les Barbeaux*), et en pleine forêt de Saint-Germain en Laye (établissement dit *les Loges*). Il était question de créer encore trois autres succursales, mais les événements ne le permirent pas.

Après la chute de l'Empire, la Restauration restitua à la famille des Bourbon-Condé le château d'Ecouen, dont les élèves furent jointes à celles de Saint-Denis, et une ordonnance royale du 31 juillet 1814, arrachée par surprise à Louis XVIII, supprima brutalement les succursales réservées aux orphelines pauvres, jetant sur le pavé près de six cents jeunes filles sans argent, sans pain, sans secours et sans foyer. Eclairé par la supérieure de la congrégation de la *Mère-de-Dieu* qui, les larmes aux yeux, alla se jeter à ses pieds, le roi, comprenant que cette mesure, prise en haine des serviteurs fidèles du régime déchu, allait frapper injustement des veuves et des enfants, rapporta son ordonnance, supprima la succursale de Fontainebleau, mais maintint les deux établissements de Paris et de Saint-Germain, dans lesquels furent réparties les élèves des *Barbeaux*.

Naturellement, pendant les Cent jours, Napoléon s'empressa de réintégrer les élèves à Ecouen et à Fontainebleau, et naturellement aussi, la seconde Restauration apporta le même empressement à les en déloger. Ce n'est qu'en 1830, qu'un procès, soutenu contre les héritiers du prince de Condé et gagné par la Légion d'honneur, lui assura enfin la possession pleine et entière du château d'Ecouen si longtemps disputée. En 1830, la maison de la rue Barbette fut supprimée et les élèves en furent transférées à la maison d'*Ecouen*, qui prit le titre de 1re succursale, la maison des *Loges* prenant celui de 2e succursale, titres qu'elles portent encore. En 1881, le général Faidherbe, alors grand chancelier, laïcisa les succursales, en enleva l'administration à la congrégation de la *Mère-de-Dieu*, et nomma pour les remplacer un personnel enseignant laïque dirigé par deux intendantes, placées elles-mêmes sous la haute surveillance de la surintendante de Saint-Denis. De ce jour, l'unité de l'enseignement dans les maisons d'éducation de la Légion d'honneur fut établie. Plus tard, en 1890, le général Février, devenu grand chancelier, entreprit une réorganisation des maisons, et assigna à chacune d'elles le rôle spécial quelle devait jouer dans l'instruction de la jeune fille : dans les trois maisons, préparation au brevet élémentaire ou de 2e ordre de l'enseignement primaire, leçons élémentaires de solfège, de piano et de dessin, de couture, de cuisine et de blanchissage. Aux *Loges*, échéait l'enseignement professionnel : coupe et confection de robes, broderies, lingerie et dessin industriel.

A *Ecouen*, l'enseignement commercial : comptabilité et tenue des livres, étude spéciale des langues anglaise et allemande, dactylographie, sténographie, préparation aux postes et télégraphes, banques,

---

1 Nous adressons tous nos remerciements à M. Paul Hillemacher, successeur de M. Pessard aux maisons d'éducation de la Légion d'honneur, et qui a bien voulu mettre à jour cet article. [N. D. L. D.]

Crédit foncier et grands établissements financiers.

*A Saint-Denis :* enseignement supérieur du dessin (aquarelle, peinture à l'huile), de la musique (chant, piano, accompagnement, harmonie, étude des œuvres classiques, pédagogie, etc.), préparation au brevet de 1er ordre de l'enseignement primaire, au diplôme de fin d'études secondaires et au certificat d'aptitude pour l'enseignement des lettres, de la musique ou du dessin dans les écoles normales, les lycées et les écoles communales de jeunes filles.

Les filles des légionnaires ayant au moins le grade de capitaine en activité de service, ou une position civile correspondante, pouvaient seules entrer à Saint-Denis. Ecouen ne recevait que les filles des capitaines en retraite et des lieutenants en activité, tandis que les sous-officiers, marins et soldats ne pouvaient faire admettre leurs filles qu'aux Loges, mais, après cinq années de séjour, les élèves des succursales pourvues du brevet de 2e ordre passaient d'office à Saint-Denis, quel que fût le grade ou l'emploi de leur père, pour s'y préparer à l'obtention du brevet de 1er ordre ou, si on leur avait reconnu les dispositions nécessaires, pour se perfectionner dans l'art du dessin ou de la musique; de même, les élèves de Saint-Denis, dépourvues de dons artistiques et qui ne pouvaient pas pousser plus loin leurs études littéraires, pouvaient passer dans une succursale pour y suivre les cours spéciaux à chacune de ces maisons.

A la fin de la guerre, le général Dubail, grand chancelier, modifia ce règlement touchant le mode d'admission des élèves, lesquelles entrent toutes indistinctement dans l'une des deux maisons succursales, où elles restent trois ans, pour, de là, passer un temps égal à la maison de Saint-Denis, où elles terminent leurs études.

### ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

La musique est enseignée à Saint-Denis par un professeur d'accompagnement (externe), 10 dames professeurs, faisant partie du personnel de la maison, et 4 jeunes professeurs stagiaires, plus trois professeurs (externes) de piano, choisis par le grand chancelier parmi les anciennes élèves des maisons de la Légion d'honneur, et autorisées à donner des leçons payantes de piano aux élèves qui n'ont pas encore pu obtenir la faveur des leçons gratuites données par les dames de la maison, où à quelques-unes de celles auxquelles cette faveur a été retirée. Les parents ont aussi la faculté de faire donner des leçons payantes de violon par le professeur d'accompagnement.

A Ecouen, il y a 3 dames professeurs, 2 stagiaires et trois professeurs externes de piano.

Aux Loges, il n'y a que 2 dames professeurs, 2 stagiaires et 2 professeurs externes de piano.

Le cours supérieur de piano et le cours supérieur de chant sont faits dans chaque succursale par les professeurs éminents qui le font à Saint-Denis, et cette petite armée de musiciens est placée sous les ordres et la surveillance artistique du directeur de l'enseignement musical, qui, lui-même, est chargé à Saint-Denis du cours supérieur de solfége, d'harmonie et de pédagogie.

Sans s'élever au niveau du Conservatoire, les études musicales sont très sérieuses à Saint-Denis, qu'on considère à juste titre comme une pépinière d'agréables virtuoses et d'excellentes musiciennes pouvant, le cas échéant, trouver dans le professorat des moyens d'existence pour l'avenir.

Dans les trois maisons, les élèves qui ont de la voix font partie de la *classe d'ensemble vocal*, placée sous la direction d'une dame professeur (qui fait également fonctions de maître de chapelle). Rien n'est plus joli, rien n'est plus frais que des chœurs de jeunes filles, mais la classe d'ensemble de Saint-Denis, qui compte plus de cent chanteuses, dépasse de beaucoup, pour le charme, la finesse des nuances, l'articulation et la qualité des voix, non seulement ce qui se fait dans les succursales, mais ce qui se fait partout ailleurs, et les personnes assez favorisées pour avoir pu assister à un concert ou à une cérémonie religieuse, dans l'intérieur de la maison de Saint-Denis, en gardent un souvenir ineffaçable.

L'orgue de la chapelle de la Légion d'honneur à Saint-Denis est dû à Sébastien Erard, le fondateur de la célèbre fabrique de pianos et de harpes. Pendant un de ses voyages en Angleterre, il fut frappé de la supériorité des orgues, et voulut faire profiter son pays des remarques qu'il avait faites sur les procédés de fabrication employés chez nos voisins d'outre-Manche. Il ramena à Paris en 1825 un facteur habile, John Abbey[1], lui soumit ses projets et l'installa dans son château de la Muette, à Passy.

C'est là que John Abbey construisit pour S. Erard un orgue qui figura, en 1827, à l'Exposition du Louvre et qui valut à son auteur la grande médaille d'or. Charles X voulait l'acheter pour la chapelle des Tuileries, mais le meuble dans lequel il était placé était de trop grandes dimensions. Le roi commanda alors à S. Erard un autre orgue approprié au local qui devait le recevoir. John Abbey en construisit deux, en ajoutant au troisième clavier un jeu d'anches libres expressif au toucher, inventé par S. Erard, perfectionnement que Grétry, dans ses *Essais sur la musique* (tome III), signalait avec de grands éloges. « Sans doute, disait-il, le secret est découvert pour un tuyau comme pour mille : plus on enfonce le doigt, plus le son augmente, et il diminue quand on le relève. »

L'orgue des Tuileries a été détruit en 1830, pendant les journées de Juillet. Réédifié en 1855 dans la chapelle de l'Empereur, il fut anéanti en 1871, lors de l'incendie du palais des Tuileries par la Commune[2]. L'autre orgue *muni du jeu d'anches libres expressif au toucher* est dans la chapelle de la maison de Saint-Denis. C'est l'unique spécimen de cette invention, puisque l'orgue, construit en 1827, et donné par Mme veuve Erard en 1870 au Conservatoire de musique de Paris, ne possède pas le *jeu expressif*.

Comme nous l'avons dit plus haut, ce jeu est placé au troisième clavier. Il est construit en bois et muni d'anches libres. Des *rozettes*, comme dans les jeux d'anches ordinaires, permettent d'accorder les tuyaux au ton des autres jeux de l'orgue (on sait que les jeux d'anches libres ne suivent pas les variations que les différences de température font subir aux autres jeux et, notamment, aux jeux à bouche.)

La sonorité du jeu de S. Erard est charmante, mais le système d'expression par le plus ou moins d'enfoncement des touches présente à l'organiste de grandes difficultés d'exécution, et l'effet en est peu sensible. Si on ajoute que ce système ne peut guère

1. Adrien de la Fage : *Notice sur l'orgue de la Basilique de Saint-Denis*; Felix Danjou : *Charles Simon, organiste du chapitre royal de Saint-Denis.*

2. *L'Orgue de la Chapelle des Tuileries* (Firmin Didot, 1855).

s'appliquer qu'à un seul jeu et que l'emploi de l'anche libre s'impose, on ne doit pas être surpris qu'il ne soit pas entré dans la pratique[1] et que l'expression par l'emploi de la boîte expressive, dont le même orgue offre un exemple au 2e clavier, ait prévalu et pris l'importance qui se constate surtout dans les orgues les plus récentes.

Si cette tentative de S. Erard pour doter l'orgue de l'expression au toucher n'a pas produit les résultats qu'en attendait Gréthry, il n'en est pas de même pour les autres systèmes qu'il avait inventés, adoptés ou perfectionnés dans la construction de ses trois orgues. C'est dans ces instruments qu'on vit paraître pour la première fois : la boîte expressive; la soufflerie à lanterne avec pli renversé et pompes alternatives; les pédales de combinaisons et d'appel; enfin, un mécanisme basé sur des procédés absolument différents de ce qui s'était fait jusqu'alors. Ces innovations ont été le point de départ de toute la facture moderne. Aussi, avons-nous tenu à associer au nom de Sébastien Erard celui de son ami et collaborateur John Abbey, qui s'établit en 1830 à Paris, et eut de nombreux travaux dus à l'incontestable supériorité de ses instruments que tous les autres facteurs s'empressèrent de prendre pour modèles (c'est son propre fils qui, actuellement, est chargé de l'entretien des orgues des maisons d'éducation de la Légion d'honneur).

L'orgue de la chapelle de la maison de Saint-Denis est donc un monument historique qui doit être conservé précieusement : les lacunes et les bizarreries qu'on peut y remarquer sont caractéristiques de l'époque à laquelle il a été construit. Il se compose de :

1. Un clavier de 58 touches (5 octaves moins le *sol* dièse grave et deux touches en haut) de *sol* grave à *fa*.
Un second clavier de 58 touches (dont 35 seulement sont mobiles du 3e *sol* à *fa*).
Un troisième clavier de 59 touches (dont 54 sont mobiles du 1er *ut* à *fa*).
2. Un petit pédalier en tirasses, ancien système, de 13 touches de *sol* à *sol* (le 1er *sol* dièse grave tire au clavier le 2e *sol* dièse).
3. Cinq pédales d'appel et d'expression.
4. Douze registres et onze jeux.

Les pédales d'appel et d'expression sont :

1. Appel *Diapason* et *Cor de nuit*.
2. Appel *Salicional* et *Dulciana*.
3. Appel les précédents plus la *Doublette*.
4. Expression du Récit, 2e clavier (par boîte expressive).
5. Expression du jeu du 3e clavier (par introduction du vent).

Les jeux sont distribués sur les trois claviers de la manière suivante :

Premier clavier (Grand Orgue). Clavier inférieur.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1. *Diapason* | 8 pieds | du 1er *ut* au *fa* | 54 tuyaux. |
| 2. *Salicional* | 8 — | du 2e *sol* au *fa* | 42 — |
| 3. *Cor de nuit* | 8 — | du *sol* grave au *fa* | 58 — |
| 4. *Dulciana* | 4 — | — | 58 — |
| 5. *Doublette* | 2 — | du 1er *ut* au *fa* | 54 — |
| 6. *Basse* } *Basson* | 8 — | — | 54 — |
| 7. *Dessus* } | | | |

Deuxième clavier. Récit expressif.

| | | | |
|---|---|---|---|
| 9. *Flûte* | 8 pieds | du 3e *sol* à *fa* | 35 tuyaux. |
| 10. *Bourdon* | 8 — | — | — |
| 11. *Prestant* | 4 — | — | — |
| 12. *Trompette* | 8 — | — | — |

Troisième clavier, jeu expressif de S. Erard.

Un seul jeu à anches libres (pas de registre) du 1er *ut* à *fa*.

1. Hamel : *Manuel du facteur d'orgue*, tome III, pages 431 et 432. Félix Clément : *Société de Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien*, bulletin du 1er août 1873, page 21.

Les 4 jeux ou plutôt demi-jeux du 2e clavier sont enfermés dans une *boîte expressive* munie de jalousies mécaniques; le jeu du troisième clavier est expressif seulement par l'enfoncement de la touche. Enfin, le buffet est en chêne, de style pseudo-grec et garni, sur la façade, de tuyaux de montre factices en bois doré.

## SURINTENDANTES DE LA LÉGION D'HONNEUR

La première maison d'éducation de la Légion d'honneur a été installée au château d'Écouen, mais le décret du 29 mars 1809 ordonnant qu'une maison semblable à celle d'Écouen serait établie à Saint-Denis, décida aussi que la directrice de cette nouvelle maison porterait le titre de « surintendante ». Il n'y a eu encore que sept surintendantes : La baronne du Bouzet (1810). — La comtesse Duquengo (1816). — La baronne de Bourgoing (1820). — La baronne Dannery (1837). — La baronne Daumesnil (1851). — L'Amirale Le Ray (1870). — Mme Ryckebusch (1888). — Mme Huet (1913). — Mme Maratuech (1919). — Mme Porte (1925).

Les surintendantes portent à l'intérieur de la maison le grand cordon de la Légion d'honneur en sautoir, mais Mme Ryckebusch est la première des surintendantes qui ait été décorée de la Légion d'honneur. Mesdames Huet, Maratuech et Porte ont le grade de chevalier.

## GRANDS CHANCELIERS DE LA LÉGION D'HONNEUR

Il y a eu, depuis la création par Bonaparte de l'ordre de la Légion d'honneur, vingt grands chanceliers qui furent : Le comte de Lacépède, le célèbre naturaliste (1803). — Mgr de Pradt, archevêque de Malines (1814). — Le vicomte de Bruges, lieutenant général (1815). — Une seconde fois, le comte de Lacépède (1815). — Le maréchal Macdonald, duc de Tarente (1815). — Le maréchal Mortier, duc de Trévise (1831). — Le maréchal comte Gérard (1836). — Le maréchal Oudinot, duc de Reggio (1839). — Le maréchal Gérard, pour la seconde fois (1842). — Le général de division baron Subervie (1848). — Le maréchal comte Molitor (1848). — Le maréchal comte Exelmans (1849). — Le général comte d'Ornano (1852). — Le général de division Lebrun, duc de Plaisance (1853). — Le maréchal Pélissier, duc de Malakoff (1859). — L'amiral Hamelin (1860). — Le général de division comte de Flahaut (1864). — Le général de division Vinoy (1871). — Le général de division Faidherbe, membre de l'Institut (1880). — Le général de division Février (1889). — Le général de division Davout, duc d'Auerstaedt (1895). — Le général de division Florentin (1901). — Le général Dubail (1918).

Les portraits des grands chanceliers de l'ordre sont conservés dans le salon dit « des grands chanceliers », au palais de la Légion d'honneur, 64 rue de Lille, et quai d'Orsay. On se souvient qu'en 1871, ce palais a été incendié par la Commune et qu'une souscription, faite exclusivement parmi les légionnaires, sur l'initiative du général Vinoy en 1871, permit de le réédifier.

Un livre d'or, placé dans le salon des grands chanceliers, conserve le nom des personnes qui ont pris part à cette souscription, qui fut une splendide manifestation patriotique.

E. PESSARD.

# L'ENSEIGNEMENT MUSICAL A L'ÉCOLE[1]

**Par Maurice CHEVAIS**

INSPECTEUR DE L'ENSEIGNEMENT DU CHANT DANS LES ÉCOLES DE LA VILLE DE PARIS
ET DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE

## DE L'ANTIQUITÉ AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

En France, la musique est au nombre des matières comprises dans les programmes d'enseignement des écoles primaires élémentaires, des écoles primaires supérieures, des écoles normales, — des classes primaires et élémentaires des lycées et collèges.

Les maîtres ont deux tâches à accomplir : ils doivent enseigner des chants à leurs élèves, pour tous les avantages que présente le chant à l'école, — et ils doivent faire l'éducation musicale des enfants, c'est-à-dire entreprendre avec eux une culture vocale, une éducation de l'oreille, une formation du goût, et, après quelque temps, une initiation à la lecture de la notation usuelle.

De ces deux tâches, la première est la plus anciennement et la plus généralement acceptée. On fait chanter dans la grande majorité des écoles.

L'éducation musicale, au contraire, bien qu'en progrès, est encore très négligée. Elle n'est entreprise qu'en un petit nombre d'écoles, et plus rarement encore menée à bien.

C'est cependant cette éducation musicale qui fait l'objet de notre étude, et c'est elle d'ailleurs dont l'évolution présente le plus d'intérêt. Car l'évolution du chant proprement dit reste insignifiante. L'étude des chants se fait aujourd'hui, presque partout, comme elle se faisait autrefois, par transmission orale, par audition. L'enfant apprend les chants d'école en écoutant chanter son maître, comme il apprend les chansons populaires en écoutant chanter ses proches, — et, d'autre part, la technique du chant, même dans ses données les plus simples, continue à être ignorée de presque tous les éducateurs.

Nous reprendrons d'ailleurs plus loin cette question du chant à l'école, et il sera parlé de la situation actuelle de l'éducation musicale.

Mais, — puisque la cause de cette éducation n'est pas encore entendue, et que bien des maîtres justifient de bonne foi leur inaction en contestant à l'art musical toute influence heureuse, sociale ou individuelle, — il nous arrivera, dans cette étude, de nous attarder à rappeler les affirmations des plus grands éducateurs et des philosophes sur l'importance de la musique à l'école, sur la valeur morale et la puissance de ce moyen d'éducation. Il nous arrivera de montrer ses lettres de noblesse, émanant non pas de musiciens, nécessairement épris de leur art, mais de ceux qui ont étudié l'enfance, et qui ont recherché les moyens les plus propres à élever son intelligence et son cœur.

Et, si nous croyons utile de rappeler que la question de la musique à l'école a préoccupé de nombreux esprits parmi les plus grands, nous croyons plus utile encore, pour d'autres raisons, de citer les efforts de ceux qui ont entrepris des réalisations, de faire connaître les méthodes, les procédés, désuets ou non, des professeurs qui ont enrichi le patrimoine pédagogique. L'examen des résultats qu'ils ont obtenus permet de profiter de leur expérience, de se prononcer plus sûrement sur la valeur des théories, de prendre à chaque doctrine ce qu'elle a de meilleur, d'éviter de pousser trop loin des essais infructueux.

Les actuels créateurs de systèmes d'enseignement musical, et les créateurs à venir, ont eux-mêmes grand profit à prendre conseil de l'histoire, à connaître la chaîne continue qui les relie avec ceux qui ont cherché, avant eux, les solutions possibles, puisque aussi bien, en pédagogie, « découvrir » ne consiste qu'à remettre en lumière, à rajeunir un vieux mode d'enseignement, ou même simplement à faire passer dans la pratique ce qui n'était pas encore sorti de la théorie.

On s'en rendra compte : les théories d'une époque ne correspondent pas aux méthodes usitées alors. Les philosophes devancent déjà les théoriciens. Les propositions des théoriciens devancent la pratique, et peut-être plus encore en éducation musicale qu'ailleurs. Aussi, notre aperçu historique de la pédagogie musicale n'est-il qu'une présentation, dans un ordre chronologique, des divers systèmes d'enseignement élémentaire de la musique, présentation toute théorique d'abord, suivie d'un exposé des essais d'application, des réalisations les plus heureuses, des premiers succès.

* *

Certes, les philosophes grecs donnaient au mot *musique* une signification qui dépasse les limites de cet art. Pour Socrate, la philosophie n'est que le point culminant de la musique, et Platon comprend, sous ce terme, tous les arts du rythme. Il dit :

La musique est la partie principale de l'éducation, parce que le nombre et l'harmonie, s'introduisant de bonne heure dans l'âme du jeune homme, s'en emparant, y font entrer à leur suite

1. Cette étude se termine par quelques indications concernant l'enseignement musical dans divers États de l'Europe.

la grâce, la beauté, la vertu, et dès l'âge le plus tendre, avant que l'enfant ne soit éclairé des lumières de la raison. Et quand la raison sera venue, il s'attachera à elle, aussitôt, par le rapport secret que cet art aura mis entre la raison et lui. (*République*, l. III.)

Mais on ne saurait douter du grand rôle que les Grecs attribuaient à la culture musicale proprement dite lorsqu'ils disaient que l'harmonie et le rythme ont comme fin dernière de purifier l'âme.

Aristote part des mêmes constatations pour demander que la musique prenne place dans les systèmes éducatifs.

Rien n'est plus puissant que le rythme et les chants pour traduire fidèlement les sentiments de l'âme. Il est impossible de ne pas reconnaître la puissance morale de la musique, et puisque cette puissance est bien réelle, il faut nécessairement faire entrer la musique dans l'éducation des enfants. (*Politique*, l. V, ch. v.)

Tous les citoyens d'Athènes étaient tenus d'apprendre l'harmonique, la rythmique et aussi la métrique en rapports directs avec l'étude de la poésie. Au pédagogium, les enfants apprenaient même à jouer d'un instrument. « C'est à treize ans, dit Platon, que commence l'étude de la lyre. » Les jeunes filles — qui négligeaient l'éducation du corps et celle de l'esprit — apprenaient à chanter.

A Sparte, la musique était considérée comme le principal moyen d'éducation, et comprenait : chant, musique, danse. Il fallait, en raison des nécessités de la vie publique et de la vie religieuse, des fêtes ou cérémonies où le chant et la danse se mêlaient intimement, lui consacrer beaucoup de temps.

On sait que l'étude des divers modes grecs n'était autorisée qu'autant que ces modes pouvaient avoir d'heureuses influences sur le caractère et l'esprit. L'assurance avec laquelle on condamnait certains de ces modes était, certes, très puérile. Mais nous pouvons trouver au moins, dans ces jugements, un témoignage de l'importance qu'on se faisait de la valeur de la musique comme moyen de conduire les âmes.

Il y a peu de pédagogie romaine, même générale.

Les enfants de la République romaine sont instruits dans la famille, et surtout par le père. Ainsi, non seulement l'exécution chorale est rendue difficile, mais aussi toute éducation artistique.

Sous l'empire, l'enseignement s'organise. Le chant y tient peu de place, surtout dans l'enseignement donné aux hommes libres. On connaît les paroles de Caton :

On apprend aux fils et aux filles des patriciens des arts trompeurs et déshonnêtes. Ils vont avec les danseurs, les musiciens et les chanteurs dans les écoles de comédiens; ils apprennent à chanter, ce qui, d'après l'opinion de nos ancêtres, est déshonnête pour un homme libre. Je ne voulais pas croire que des patriciens donnassent une telle éducation à leurs enfants; mais, m'étant fait conduire dans une école de danse, j'y ai vu plus de cinq cents jeunes gens, garçons et filles, et, parmi eux, un garçon à peine âgé de douze ans, exécutant une danse que l'esclave le plus abject aurait à peine osé exécuter.

Le peuple juif aimait le chant.

On chantait dans le temple de Jérusalem.

Et l'on chanta dans les églises chrétiennes. La musique fit partie du *quadrivium*.

Les moines enseignèrent la musique et furent à peu près les seuls à le faire pendant tout le moyen âge. Quelques écoles de musique religieuse et maîtrises se créèrent, où se pratiquaient l'étude des signes de notation, et l'étude du chant grégorien. Les plus grandes écoles furent celles de Chartres, de Toulouse, de Paris.

⁂

De tous les moyens pédagogiques dont disposait le moyen âge, les plus connus sont ceux qu'imagina Gui d'Arezzo, ou dont on lui attribue la paternité.

Gui d'Arezzo est parti d'un désir de faciliter les études musicales, d'introduire quelque esprit de méthode dans l'enseignement du chant ecclésiastique, et ses géniales découvertes sont toutes provoquées par un souci d'ordre pédagogique. Son propre enseignement devait être merveilleux de clarté, riche de comparaisons concrètes. Un exemple, une phrase de son antiphonaire, permet d'en juger :

« L'octave, dit-il, est la répétition de la même lettre de chaque côté, comme de B en *b*, de C en *c*, de D en *d*, et ainsi de suite. Ces deux sons s'indiquent par une même lettre parce qu'ils sont de même nature et d'une similitude très grande. De même aussi les sept jours de la semaine écoulés, nous les recommençons, de telle sorte que nous appelons toujours du même nom le premier et le huitième jour, ainsi nous figurons et nommons de la même manière les sons à l'octave, parce que nous sentons qu'ils sonnent entre eux, en vertu d'une harmonie naturelle.

« D'où il suit que le poète a pu dire, avec grande raison, qu'il y a sept degrés dans les sons, qui, alors même qu'ils semblent se multiplier, ne constituent pas une addition, mais une répétition des uns et des autres. »

Lorsqu'il utilise les syllabes : *ut, ré, mi, fa, sol, la*, pour désigner les six sons de l'hexacorde correspondant aux lettres C, D, E, F, G, A, ce n'est pas pour substituer un nom à un autre, mais pour une raison d'éducation d'oreille, pour permettre de retrouver le son de l'une des notes en recherchant l'intonation correspondante dans une mélodie connue. Et s'il a choisi, à ce dessein, les phrases de l'hymne de Saint-Jean, c'est que le son initial de chaque phrase, correspond aux six sons de sa série musicale. Ainsi, l'exercice constitue, pour Gui d'Arezzo, une excellent moyen mnémonique.

Il écrit en effet, dans sa lettre au moine Michel :

« Si tu veux fixer dans ta mémoire un son ou un neume, de telle sorte qu'en quelque endroit que tu veuilles, dans quelque chant que ce soit, connu ou étudié de toi, tu puisses le saisir sur-le-champ et l'articuler sans hésiter, tu dois graver dans ta tête ce même son ou ce même neume que tu as entendu déjà dans une autre mélodie. Et, pour chaque son que tu veux retenir, tu dois avoir en vue une mélodie de même sorte, qui commence par la même note telle que cette mélodie dont j'ai coutume de faire usage pour l'enseignement des enfants, les plus jeunes et les plus avancés : Ut queant laxis Resonare fibris Mira, etc. »

Ce procédé des *formules*, permettant de retrouver une intonation, a été repris plusieurs fois depuis, et nous le retrouverons dans le système du Belge Dessirier.

C'est encore par désir de clarté que Gui d'Arezzo utilise une portée, — car, pour lui, une notation sans lignes ni lettres (les lettres servant de clefs) ressemble à « un puits sans corde, dont l'eau, même abondante, ne peut servir à ceux qui la voient ».

Il trace en général une portée de quatre lignes. Pour éviter toute confusion, il donne à deux de ces lignes des couleurs différentes (aux lignes qui indiquent la place des demi-tons naturels). Sur les

deux autres lignes il place provisoirement deux lettres, deux clefs, — jusqu'à ce que l'élève ne s'y trompe plus. Alors les couleurs ne seront plus nécessaires, et l'une des deux clefs pourra disparaître également.

Ces lignes, qui n'avaient été utilisées jusqu'à lui que pour guider les copistes, restent donc tracées pour le chanteur.

Voici un exemple de l'une de ses portées de quatre lignes :

(cette ligne est verte, et porte *ut*).
A (cette ligne est noire, et porte A ou *la*).
(cette ligne est rouge, et porte *fa*).
D (cette ligne est noire, et porte D ou *ré*).

Sa portée de cinq lignes, du *Manuscrit de Saint-Evroult* (B. N.), est ainsi conçue :

A (noire, pour A, *la*).
(rouge, pour *fa*).
D (noire, pour D, *ré*).
(verte, pour *ut*).
(noire, pour *si*).

De cette introduction des couleurs dans le pentagramme, introduction qui semble bien due à Gui d'Arezzo, il sera également tiré parti plus tard, et nous mentionnerons plus loin des systèmes d'enseignement qui s'y rapportent.

∴

Nous n'avons pas à rechercher ici si Gui est bien l'inventeur du système des muances, ou s'il faut attribuer ce système à Jean Cotton. L'hexacorde de Gui a pu conduire, en tout cas, au système des muances. Rappelons l'intérêt pédagogique du système :

Quand un chant, par son étendue sortait de l'hexacorde : *ut, ré, mi, fa, sol, la,* on opérait une mutation, ou *muance,* consistant à chanter, sur un même son, deux noms de notes différents, pour reprendre les notes de l'hexacorde à une autre hauteur. De même, on recourait à la *muance* pour traiter vocalement tout intervalle d'un demi-ton. Cet intervalle, en effet, devait toujours être compris entre les deux notes *mi* et *fa*, et la muance permettait de l'appeler *mi-fa*, en montant, et *fa-mi* en descendant.

Ainsi, notre gamme diatonique eût été chantée :

*ut, ré, mi, fa, ut, ré, mi-fa.*

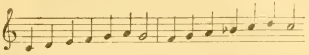
ou encore :

*ut, ré, mi, fa, sol, re, mi-fa.*

ou enfin :

*ut, ré, mi, fa, sol, la, mi-fa.*

Pour faire exécuter l'exemple suivant :



on aurait en recours aux appellations suivantes :

*ut, re, mi, fa, sol, la, sol* | *ut, ré, mi, fa, sol, la, sol* |

Si le système des muances n'est resté en vigueur que jusqu'au XVIIIe siècle comme procédé de solmisation, il a, jusqu'à nos jours, été l'inspirateur de procédés pédagogiques qui, bien que s'appliquant non plus à l'hexacorde, mais à la gamme complète, présentent avec lui une très étroite parenté.

On pratiqua, aux XVIIe et XVIIIe siècles, un moyen de transposition déjà très voisin, que Rollet décrit dans sa *Méthode pour apprendre la musique* (1780), et qui consiste, quand se présentent des modulations compliquées, à changer de clef et de tonique. Qu'on ait, par exemple, à solfier en *ré bémol*, Rollet place une clef de *sol* 2e ligne en tête de la portée, et une armure de cinq bémols. Et aussitôt après cette armure, il écrit une *clef d'ut* 4e ligne, sans armure, — et la tonique *ré bémol* est chantée *do*. La phrase sera chantée en *ut* majeur, le mot *ut* étant attribué au son du *ré♭*.

La plupart des professeurs qui feront solfier dans toutes les clefs sur la portée muette (voir plus loin) pratiqueront la substitution d'une tonique à une autre, d'une gamme à une autre.

L'école galiniste reprendra ces substitutions, qui s'appelleront *soudures galinistes*, et s'opéreront à l'aide de syllabes de *mutation*, — de muance.

Wilhem, Mme H. Parent, A. Gédalge pratiqueront ces muances non plus en substituant un *nom* de note à l'autre, mais un chiffre chanté à un autre chiffre chanté, pour préparer la modulation, qui se chantera ensuite avec les noms exacts des sons correspondants.

L'exemple donné ci-dessus conduit aux écritures et aux appellations suivantes, avec l'école galiniste et ses continuateurs :

Écriture :

| | | | | | | | | Soudure 4 = I | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 5 | | | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 5 |

appellations, en chantant :

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *do* | *re* | *mi* | *fa* | *sol* | *la* | *sol* | | FDO (Syllabe de mutation) | *ré* | *mi* | *fa* | *sol* | *la* | *sol* |

Autre écriture :

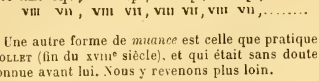
| | | | | | | | | Son I = FA | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | II | III | IV | V | VI | V | | I | II | III | IV | V | VI | V |

appellations chantées :

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Un | deux | trois | quatr' | cinq | six | cinq | | Un | deux | trois | quatr' | cinq | six | cinq |

Ainsi que le font remarquer Lichtenthal (*Dizionario e Bibliografia della musica*, Milan, 1826), E. David et Mathis Lussy (*Histoire de la notation musicale*, Paris, 1882), la gamme chromatique se chante, avec le système des muances, sur deux noms de degrés seulement, — et les systèmes qui dérivent de ces

nuances nous ont proposé en effet, pour chanter une gamme chromatique (la gamme chr. descendante ci-après, par exemple), de dire :




Une autre forme de *nuance* est celle que pratique Rollet (fin du XVIIIe siècle), et qui était sans doute connue avant lui. Nous y revenons plus loin.

(les nuances ou mutations ayant lieu sur les positions 4-7-8 — 11-14-15).

La *main musicale, main harmonique,* ou encore *main guidonienne,* a vécu aussi longtemps que le système des nuances qui lui est attaché. Elle connut quelques modifications et complications avec Salomon (XIIIe siècle) et Engelbert (XIVe).

Puis elle devient la *main portée*. Le grand Rameau, en 1760, opérant ou vulgarisant une simplification pédagogique, conseille l'usage de la main non plus d'après le système ancien, mais en profitant de l'analogie que présentent les doigts avec les cinq lignes de la portée. On tiendra « la main bien ouverte, dit-il, et le petit doigt vers la terre ». (On sait que, d'autre part, il propose une simplification dans l'indication des mesures, simplification dont l'enseignement élémentaire aurait pu profiter.)

De ce procédé de la *main portée*, bien des professeurs voudront profiter. Wilhem le recommandera, l'étendra à l'étude des deux clefs usuelles. Toute son école utilisera la main, sauf les adversaires, assez irréfléchis, des phonomimies. Bien des traditionalistes n'auront pas d'autre procédé que celui-là pour les exercices d'intonation et de solmisation. Des professeurs réussiront à faire chanter leurs élèves à deux et trois voix en utilisant la main portée.

Les procédés de la *portée muette* et du *solfège sans clefs,* ou du « solfège *dans* toutes les clefs », se rattachent encore aux découvertes de Gui d'Arezzo, ou des musiciens de son époque.

La portée de deux lignes, puis de trois, de quatre et cinq, connut aussitôt les déplacements de clefs (lettres). Nous avons dit que Gui plaçait des lettres au début des lignes noires. Les lettres D et A se trouvaient posées sur les lignes 1-3 ou 2-4. Cela permet donc de considérer que, dès l'origine de la portée, on l'utilisa, suivant les voix, sans attribuer de places fixes aux notes de l'hexacorde.

Sur ces portées, les exercices de solmisation se firent soit avec déplacements des clefs, soit sans clef, par simple déplacement de la tonique *ut*, — ce qui revient au même. — Sebalde Heyden (1537), par exemple, utilise la portée de quatre lignes sans clef, — et aussi sans note. — Le maître de chant, de plain-chant, touche, à l'aide d'une baguette, une ligne ou un interligne, fixant ainsi la place de la tonique. Puis, partant de ce repère, il fait *solmiser* à la baguette.

L'abbé Le Bœuf, auteur d'un traité historique et pratique du chant ecclésiastique (paru en 1741), reprend le procédé.

Il écrit : « Le maître touchera sur les lignes et sur les intervalles blancs (de la portée muette) tous les chants qu'il voudra; il faut enseigner aux élèves à descendre et à monter suivant le progrès d'une baguette qui touche tantôt sur une ligne et tantôt sur une autre; il faudra, pour cela, laisser beaucoup de blanc entre les quatre lignes. »

Jacob, en 1769, reprend ce même procédé, pour faire solfier sans clef, à la baguette.

Le procédé sera repris par Galin (méloplaste), par Wilhem (indicateur vocal), et par leurs continuateurs.

Soit comme inventeur, soit au moins comme inspirateur, Gui d'Arezzo tient donc une première place dans la pédagogie musicale. On voit, en effet, que ce réformateur génial de l'enseignement de la musique a contribué puissamment à orienter bien des créateurs de systèmes vers des pédagogies pratiques.

***

Enfin on attribue également à Gui d'Arezzo l'invention du procédé de la *main musicale*. Or, là encore, il se peut bien que Jean Cotton ait été le premier à indiquer comment on pouvait compter les notes sur les doigts de la main. Le procédé a été décrit bien des fois, et il n'y a pas à y revenir. Il est d'ailleurs en harmonie avec le système de l'hexacorde et des nuances, puisque les vingt positions correspondaient à :

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *ut* | *re* | *mi* | *fa* | *sol* | *la* | | | | | | | | | | etc. |
| | | | *ut* | *re* | *mi* | *fa* | *sol* | *la* | | | | | | | |
| | | | | | | *ut* | *re* | *mi* | *fa* | *sol* | *la* | | | | |
| | | | | | | | *ut* | *re* | *mi* | *fa* | *sol* | *la* | | | |
| | | | | | | | | | | *ut* | *re* | *mi* | *fa* | *sol...* | |

***

L'enseignement musical populaire trouvera des défenseurs et ne sera jamais oublié dans le grand mouvement intellectuel et artistique du XVIe siècle.

Des défenseurs, il en aura parmi les partisans et parmi les adversaires de la Renaissance; les humanistes, d'un côté, Luther, de l'autre, diront toute l'importance morale de la musique, toute la place qui lui revient dans l'éducation des enfants. Une première introduction de l'enseignement musical dans les écoles élémentaires est non seulement souhaitée, mais parfois réalisée. Le champ des études s'élargit. L'époque de la Renaissance connaît d'ailleurs les plus grands progrès dans l'art d'écrire pour les voix.

Les poètes eux-mêmes favorisent le mouvement musical, et l'un d'eux, le plus grand, reprenant une théorie des stoïciens, affirme avec une merveilleuse énergie que l'amour du beau — de la musique — se confond avec l'amour du bien. Cette affirmation de Ronsard est bien connue :

Celuy, — dit-il au roi, — celuy lequel oyant un doux accord d'instrumens ou la douceur de la voyx naturelle, ne s'en resjouit point, ne s'en esmeut point et de teste en pieds n'en tressault point, comme doucement ravy, et si ne sçay comment dérobé hors de soy, c'est signe qu'il a l'âme tortue, vicieuse, et dépravée, et duquel il se faut donner garde, comme de celuy qui

n'est point heureusement né. Comment pourroit-on accorder avec un homme qui de son naturel hayt les accords ? Celuy n'est digne de voyr la douce lumière du soleil, qui ne fait honneur à la Musique, comme petite partie de celle, qui si armonieusement (comme dit Platon) agitte tout ce grand univers.

Cette phrase de Ronsard, Shakespeare la reprend, et l'on trouve, dans le *Marchand de Venise :*

L'homme qui n'a pas de musique en lui-même et qui n'est pas ému par les doux accords des sons, est fait pour les trahisons, les embûches, et les larcins. Les mouvements de son âme sont aussi sombres que la nuit, et ses passions noires comme l'enfer. Défiez-vous d'un tel homme.

*
* *

Luther, pour qui « la musique gouverne le monde », écrit :

Si j'avais des enfants, je voudrais qu'ils apprissent non seulement les langues et l'histoire, mais encore le chant, la musique et les mathématiques. (*Lettre aux Conseillers des Etats allemands, pour les engager à fonder des écoles chrétiennes.*)

Il dit, ailleurs :

Il faut absolument maintenir la musique dans les écoles. Il faut qu'un maître d'école sache chanter, autrement je ne le regarde point. Après la théologie, j'accorde volontiers à la musique la première place et le plus grand honneur.

Il donne ses « directions aux inspecteurs » et organise l'instruction en Allemagne, en laissant apparaître tout le prix qu'il attache à l'éducation musicale. Dans les premières classes élémentaires (enfants qui apprennent à lire), il demande qu'on fasse chanter. Dans les deuxièmes classes (enfants qui savent lire), la première heure de l'après-midi, chaque jour, sera consacrée à la musique et au chant. On réunira toutes les classes pour les exécutions chorales.

Un disciple de Luther en pédagogie, Valentin Friedland, crée, à Trotzendorf, une école secondaire où la musique est au nombre des sept matières enseignées (latin, grec, dialectique, rhétorique, musique, arithmétique et religion).

Quelques professeurs appliquent des systèmes d'enseignement correspondant à des notations nouvelles, ou à des appellations qui tentent de se substituer à celles que la pédagogie de Gui d'Arezzo a rendues universelles. Ils méritent d'être nommés plutôt dans une histoire de la notation que dans une étude pédagogique. Rappelons cependant les noms de Hubert Waelrant, d'Anvers (né en 1517, mort en 1595), Van den Putte, Anselme, Biancherini (1567), Kalvitz (mort en 1615), Hitzler (1628), Antoine Parran (1636), Souhaitty (1677), Sauveur, Rouelle de Boisgelou, Dumas, Demaux.

Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, le nombre des auteurs de systèmes « simplifiés » est si grand que J.-J. Rousseau peut écrire :

« Le public est aujourd'hui si indisposé contre tout ce qui s'appelle nouveauté, si rebuté de systèmes et de projets, surtout en fait de musique, qu'il n'est plus guère possible de lui rien offrir en ce genre sans s'exposer à l'effet de ses premiers mouvements, c'est-à-dire à se voir condamné sans être entendu. »

Est-ce bien R. de Boisgelou qui eut le premier l'idée de donner un nom différent à chaque son de la gamme chromatique ? Il est difficile de le dire. Ceux qui ont décrit les procédés ou qui en ont conseillé la pratique, n'en sont pas nécessairement les inventeurs. D'ailleurs, la *bocédisation* de Hubert Waelrant, la proposition de Hitzler en faveur de syllabes qu'il jugeait plus euphoniques (*la, be, ce, de, me, fe, ge*), acheminaient les novateurs vers des séries de syllabes se rapportant aux douze sons de la gamme chromatique.

Boisgelou proposa de chanter :

ut *de* ré *ma* mi fa *fi* sol *be* la *sa* si

Sa proposition eut moins de succès que l'idée elle-même, qui fut très souvent reprise.

Les Allemands, utilisant les appellations de l'alphabet pour la série non altérée, adoptèrent les terminaisons *is* pour les sons diésés, *es* pour les sons bémolisés.

*Cis, dis, cis, fis, gis, ais, his* (notes diésées).
*Ces, des, es, fes, ges, as, B* (notes bémolisées).

Les Anglais eurent leurs terminaisons. Framery, vers 1785 (auteur d'un dictionnaire de la musique), propose :

*Ta, ra, ma, fa, sa, la, ja...* pour les sons « dits » naturels.
*Te, re, me, fe, se, le, je...* pour les notes diésées.
*To, ro, mo, fo, so, lo, jo...* pour les notes bémolisées.

Miss Glover, vers 1812, dans son système de *Tonic-sol-fa* qui représente les sept fonctions de la gamme majeure par les sept lettres initiales : *d, r, m, f, s, l, t,* fait usage des mêmes terminaisons, en modifiant leur attribution. Elle utilise :

*de, re, me, fe, se, le, te* pour les dièses.
*da, ra, ma, fa, sa, la, ta* pour les bémols.

Galin utilisera la finale *è* pour les dièses (tè, rè, mè,...) *eu* pour les bémols (*teu, reu, meu...*), *iè* pour les doubles dièses, *ieu* pour les doubles bémols.

Et l'idée sera reprise aussi par MM. Menchaca, Frémond, Eyquem (méthodes chromatiques).

L'année 1742 voit paraître le mémoire de J.-J. Rousseau sur la notation chiffrée, proposée pour faciliter l'étude de la musique.

« J'en appelle, dit J.-J., à l'expérience sur la peine qu'ont les écoliers à entonner, par les noms primitifs, des airs qu'ils chantent avec toute la transposition, pourvu toujours qu'ils aient acquis la longue et nécessaire habitude de lire les bémols et les dièses des clefs qui font, avec leurs huit positions, quatre-vingts combinaisons inutiles et toutes retranchées par ma méthode. »

En premier lieu, dit-il pour bien marquer son intention pédagogique, en premier lieu, la musique sera du double ou du triple plus facile à apprendre.

Tout le monde excepté les artistes, dit-il encore, ne cesse de se plaindre de l'extrême longueur qu'exige l'étude de la musique.

Son *Mémoire* à l'Académie des sciences établit donc la nécessité d'une réforme dans l'écriture musicale.

En 1743, paraissait sa *Dissertation sur la musique moderne* où il exposait son système. Enfin, son *Dictionnaire de la musique* paraissait en 1767.

On y trouve un exposé succinct, mais concis, de ce système chiffré. En réalité, l'article *Notes* a été écrit bien avant 1767, peut-être même en 1750, en tout cas assez de temps après la création du système de notation pour que Rousseau en saisisse avec netteté les avantages et les inconvénients.

Ce système a été décrit dans le tome I, deuxième partie de l'*Encyclopédie* (pp. 397-398-399-400), et nous n'y reviendrons plus loin que pour en souligner les dispositions pédagogiques et le principe modal.

On sait qu'il n'obtint aucun succès du vivant de l'auteur. Jean-Jacques le condamna lui-même, ou à peu près, en ces termes :

Mais comme, au fond, tous ces systèmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on est tout accoutumé, ne faisaient qu'en substituer d'autres dont l'habitude est encore à prendre, je pense que le public a très sagement fait de laisser les choses comme elles sont, et de nous renvoyer, nous et nos systèmes, au pays des vaines spéculations.

Cependant, peu de temps avant sa mort, Jean-Jacques Rousseau disait :

Ma méthode a, malgré ses défauts, de grands avantages pour la pratique de la composition, pour enseigner la musique à ceux qui ne la savent pas, et pour noter commodément en petit volume les airs qu'on entend et qu'on désire retenir.

Nous arrivons au XIXe siècle.

L'enseignement musical va recevoir de vigoureuses impulsions grâce à Wilhem et à son école, aux successeurs de J.-J. Rousseau, — à Galin surtout.

Il y a progrès dans l'opinion des écrivains. Au XVIIe siècle encore, un Fénelon avait pu redouter les effets de la musique dans l'éducation des filles, affirmer qu'une mélodie « efféminée » est pernicieuse, et que « le plaisir qu'elle procure est empoisonné ».

C'est maintenant l'époque où Mme de Staël conteste que la musique puisse être malsaine. « La langue musicale, dit-elle, a l'heureuse impuissance d'exprimer un sentiment bas et de mentir. » Elle ajoute : « Le malheur même, dans cette langue, est sans irritation et sans amertume. »

Bien sûr, à côté des réalisations de quelques grands apôtres de l'éducation musicale populaire, la plupart des éducateurs se borneront longtemps encore à émettre des vœux platoniques, à rappeler la valeur éducative de l'art, sans aller jusqu'à marquer sa place dans les programmes scolaires. Et, parmi ceux des pédagogues français qui auront le plus grand désir d'aboutir à une réelle organisation des études musicales, parmi ceux qui, s'inspirant des pensées de Montaigne, porteront leur attention non plus seulement sur la matière à enseigner, mais sur la manière d'enseigner, parmi ceux-là, même, qui voudront descendre dans la pratique, il en est fort peu qui essayeront de trouver une méthode propre aux enseignements artistiques.

Cependant, puisqu'il s'agit du XIXe siècle, nous ne pourrions plus nous contenter de signaler à leur apparition les procédés d'enseignement, car nous nous trouvons, dès la première moitié du siècle, en présence de systèmes complets d'éducation musicale, groupant toujours, autour de chaque théorie, plusieurs novateurs illustres ou professeurs en renom.

Et c'est pourquoi, renonçant à faire l'exposé chronologique des étapes parcourues dans l'évolution de l'enseignement musical, nous essayerons plutôt de mettre en lumière, avec leurs caractères propres, les divers systèmes pédagogiques qui ont été appliqués en France, et dont dérivent toutes les tendances actuelles.

## LES MÉTHODES

### Méthodes intellectuelles. — Wilhem et son école. — Les études théoriques et le solfège dans toutes les clefs.

L'esprit de méthode et d'organisation dont Wilhem[1] et ses continuateurs ont fait preuve, les grands services qu'ils ont rendus à la cause de l'enseignement musical populaire, leur donnent hautement droit à la gratitude des amis de la musique et de l'enfance. Et si les pédagogies modernes s'éloignent de la ligne tracée par ces fondateurs de l'enseignement musical, il est hors de doute qu'elles ne peuvent le faire qu'avec prudence, en considérant tous les progrès que la méthode Wilhem a rendus possibles. Il y a évolution, mais l'évolution actuelle profite des indications de cette école de 1830, et, après un siècle passé, il convient d'attribuer à Wilhem l'élan même dont nous profitons aujourd'hui.

Faut-il, pour enseigner la musique aux enfants, partir des données théoriques et s'appuyer sans cesse sur elles, faire surtout appel à l'intelligence et aux facultés de raisonnement, ne pas permettre un pas en avant sans expliquer et définir? Faut-il conduire vers l'art musical par le chemin de la science musicale, chercher une progression dans l'enchaînement théorique, rationnel, des faits musicaux? Et — à considérer le but à atteindre — doit-on viser avant tout à donner une solide *instruction* musicale théorique aux enfants des écoles, allant jusqu'à la connaissance de toutes les clefs?

C'est ce qu'ont cru Wilhem et ses adeptes, à une époque, d'ailleurs, où tous les enseignements réclamaient, dès le seuil, un volontaire effort d'attention, — où l'intérêt était plus rarement sollicité, — où l'on considérait bien plus la *matière* à enseigner que la *façon* de l'enseigner, et que l'enfant, le *sujet* à qui on devait l'enseigner.

Pour Wilhem, le premier degré de l'instruction musicale est celui de l'éducation de l'oreille, et aussi, après quelque temps, celui de la lecture, donc de l'étude des signes de notation et de la théorie — et aussi de l'exécution vocale (ou instrumentale).

Le second degré comprend l'étude des formes mélodiques, rythmiques, harmoniques et l'analyse du discours musical, et le troisième degré l'étude de la composition. C'est donc là un vaste programme, qui sort vite du cadre scolaire, et qui souvent d'ailleurs semble conçu pour des adultes, pour ceux qui peuvent avoir profit à connaître et à comprendre l'explication théorique de tout ce qu'ils font.

Nous examinerons seulement cette partie de la méthode qui concerne l'initiation musicale, et les études préparatoires. On y verra que les enseignements théoriques ne font pas oublier la nécessité première : l'éducation de l'oreille des enfants. On verra aussi que, par ce côté, Wilhem est un moderne, poussant l'audace jusqu'à recourir à des procédés d'intonation d'où sont exclus les signes de notation usuelle et la portée de cinq lignes.

Et l'on s'apercevra, à bien connaître Wilhem, que nul peut-être n'a fait autant de recherches pour enrichir sa méthode de tout ce qui pouvait la rendre plus féconde en résultats. Il alla même, lui qui eut à rompre des lances avec Galin et ses partisans, jusqu'à utiliser les chiffres, — arabes et romains, — et jusqu'à faire chanter les gammes sur les mots :

un, deux, trois, quatr', cinq...

en partant de n'importe quel son pris comme tonique. Il y trouva une utilisation plus logique du système de J.-J. Rousseau et de Galin, un moyen de traiter les modulations sans cesser d'appeler *la* le son du diapason. Il ne s'attache pas exclusivement à ce procédé qui, au milieu de tant d'autres, n'est qu'un relief de festin, et qui contraint à recourir

1. Guillaume Bocquillon Wilhem, 1781-1842.

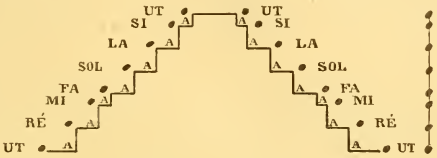
trop souvent aux degrés conjoints, mais, en empruntant aux galinistes et à tous ses devanciers, en faisant, sans parti pris, un choix de procédés, en indiquant toujours l'origine de ses emprunts, il se montre bien plus soucieux de l'intérêt général que de sa propre gloire, et bien digne de « faire école ».

Les « Etudes préparatoires » et celles du « Premier Cours » comprennent deux séries d'exercices :

1° Exercices des préparations vocales :
à l'aide *a*) de l'escalier vocal;
*b*) des signes manuels;
*c*) des échelles chiffrées, gamme et accord parfait.

2° Exercices d'étude des signes de notation :
à l'aide *d*) de la main musicale;
*e*) des portées muettes avec ou sans clefs;
*f*) de l'indicateur vocal;
*g*) des procédés d'étude des intervalles;
*h*) des procédés de métrique et de rythmique.

*a*) *L'escalier vocal*, échelle oblique, remplacée parfois par un simple mât où figurent des noires, se trace au tableau noir. La baguette du maître se déplace sur cette échelle oblique, et l'élève *solfie, vocalise*, ou *chante des paroles*, en même temps qu'il exécute, avec la main droite, des « signes manuels » :




*b*) *Les signes manuels*, dit Wilhem, « consistent à représenter ostensiblement l'intervalle de *ton*, par le mouvement, élevé ou abaissé, de la main droite entièrement ouverte (la paume de la main étant tournée vers la terre); le *demi-ton* se marque par la main à demi fermée.

Les élèves utilisent ces gestes lorsque le maître conduit, à la baguette, avec l'escalier vocal, les exercices cités plus haut. Ou bien ces gestes permettent la solmisation (sans secours d'autre chose) sous la direction d'un moniteur, qui mime les sons, et que les élèves imitent.

(Ce procédé de *Phonomimie naturelle*, ou *phonomimie élémentaire*, a été repris. M. Cappe l'indique dans l'*Ecole nationale*, journal pédagogique belge. Itard et Seguin y auront recours.)

M. Jacques Dalcroze utilisera également les signes manuels.

Nous les préconisons, nous aussi (voir *Avant le solfège*, chez Leduc), car ce procédé très simple, qui associe les hauteurs de sons à des gestes ascendants, descendants ou stationnaires, — permet d'excellents exercices d'intonation, d'appui mental, de solmisation à une et deux voix, et surtout de *dictée*, — aboutit à la création d'automatismes qui favorisent la justesse d'émission et la justesse d'audition, et offre surtout au maître un précieux moyen de contrôle (par l'exercice de dictée pratiqué les yeux fermés). Il a l'avantage de faire découvrir, et de faire agir, — et l'emporte, en valeur pratique et en attrait, sur le procédé de la Martinière.

*c*) *Les échelles chiffrées* remplacent l'escalier vocal.

Wilhem a recours à deux espèces de chiffres, les notes tonales étant indiquées en chiffres romains. La gamme s'écrit :

1 2 3 IV V 6 7 I (ou VIII).

Il fait *chanter ces chiffres*, en « changeant l'élévation du chiffre I » comme seraient d'abord *ut*, puis *fa*, puis *si* grave, etc.

Ainsi, dit Wilhem, « quel que soit le degré d'élévation du premier son de la *gamme chiffrée*, les deux demi-tons sont toujours entre 3-IV et 7-I ».

Échelle diatonique en chiffres (arabes et romains).

Wilhem considère donc le chiffre comme représentant un *degré* de la gamme diatonique, et non une note de la gamme d'*ut* majeur par exemple. « Alors, dit-il, le nom de chaque chiffre annonce le rang de la note qu'il *sonne* (dont il indique le *son*). »

Les exercices se font à la baguette, ou par gestes. Les gestes, comme les chiffres, se rapportent donc aux *degrés* de l'échelle majeure, et non plus aux notes du ton de *do* majeur.

Les sons 1 3 V I

de l'accord parfait de tonique sont isolés. Le maître fait exécuter divers exercices à la baguette sur l'accord parfait, et réaliser l'accord par trois groupes d'élèves qui, à un signal donné, font des échanges de notes.

*d*) La *main musicale* (dont il a été question plus haut), est l'un des procédés les plus chers à Wilhem. Ce n'est pas sans fierté qu'il se dit être le premier à « établir les deux mains en rapport avec la portée générale des voix », à « leur attribuer des places diésées ou bémolisées, au moyen desquelles on peut toucher des chants modulés, analyser les diverses espèces d'intervalles et composer les gammes dans les deux modes », « à faire emploi d'une clef d'*ut* mobile sous forme d'anneau, pour lire sur la main aux diverses positions de cette clef, comme cela se pratique avec les clefs mobiles de l'Indicateur vocal ».

La main-portée de Wilhem permet donc :

1° la solmisation en clef de *sol* usuelle (main droite);

2° la solmisation en clef de *fa* 4e ligne (main gauche);

3° la solmisation, en l'une ou l'autre clef, avec ♯ et ♭ (main chromatique);

4° la solmisation dans toutes les clefs (par déplacement de l'anneau).

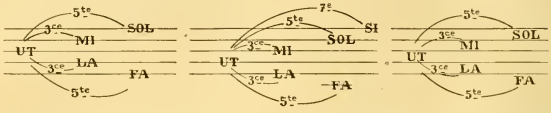
*e*) Les *portées muettes* ont le même usage que les mains musicales, et l'on *touche* les notes, sur ces portées, à la baguette, comme on *touche* les doigts de la main.

Là encore, les élèves s'exercent à lire sans clef, ou dans toutes les clefs. Mais Wilhem s'attache surtout à faire connaître les notes de la portée de onze lignes, c'est-à-dire à faire lire dans les deux clefs du piano.

Son grand procédé mnémonique, pour l'étude des notes est formulé ainsi :

« Les notes séparées par des intervalles impairs, comme la tierce, la quinte, la septième (notes : 1-3-V-7) ont des positions analogues :

« elles sont de ligne en ligne, ou d'interligne en interligne, comme de doigt en doigt, ou d'entre-doigt en entre-doigt » :




*f*) C'est une constatation sur laquelle Wilhem revient sans cesse, pour aider à lire dans toutes les clefs, par déplacement (mental) de la note *ut*.

Mais, le maître, au lieu d'indiquer la ligne qui doit recevoir *ut*, peut aussi bien désigner une ligne qui sera celle de *sol*, de *mi*, de *la*, de *fa*, et ce sont les élèves qui, descendant ou montant l'*ut*, situent immédiatement les cinq ou six repères :

*fa la ut mi sol si*

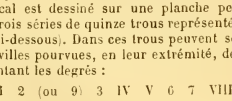
ou :

IV 6 1 3 V 7

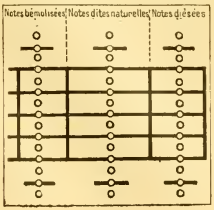
*f*) L'*indicateur vocal* permet de pousser plus loin encore les procédés de lecture dans toutes les clefs, de transposition, d'étude des tonalités. Cet indicateur vocal est dessiné sur une planche percée de trous (trois séries de quinze trous représentés sur la figure ci-dessous). Dans ces trous peuvent se placer des chevilles pourvues, en leur extrémité, de signes représentant les degrés :

1 2 (ou 9) 3 IV V 6 7 VIII

ou les clefs :



A l'aide de ces clefs mobiles, et des notes également mobiles, on peut indiquer, pour chaque voix, la gamme qu'on veut utiliser. Le maître touche, à la baguette, pour faire chanter ses élèves, les lignes ou interlignes, dans l'une des trois cases (case aux notes dites naturelles, case des dièses, case des bémols). (Ces trois cases correspondent aux trois phalanges des doigts, dans la main chromatique de Wilhem) :




*g*) *Procédés d'étude des intervalles*. Sur la main portée et sur la portée muette du tableau, se fait l'étude de chaque intervalle avec les noms de notes et avec les chiffres.

Soit à étudier la quinte juste. Le maître fait remarquer que, pour la quinte, intervalle *impair*, les notes extrêmes ont des positions semblables (elles sont sur deux lignes ou en deux interlignes). On chante :

*do, ré, mi, fa, sol, — un, deux, trois, quatr', cinq, do, sol, — un, cinq.*

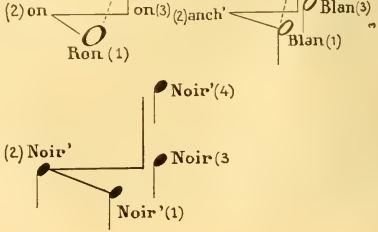
Et on chante, un degré plus haut :

*ré, mi, fa, sol, la, — un, deux, trois, quatr', cinq, — ré, la, — un, cinq.*

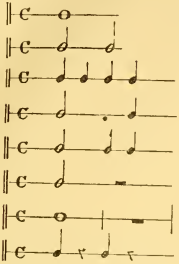
Et ainsi de suite, en partant de *mi*, de *fa*, de *sol* et de *la*.

*h*) Les *procédés de métrique et de rythmique* occupent une grande place dans les ouvrages d'enseignement de Wilhem. Il croit être logique en faisant commencer sa métrique par l'étude de la mesure à quatre temps, sans doute parce que l'unité de valeur est la ronde et que la ronde occupe entièrement une mesure à 4/4. Ce début semblera logique d'ailleurs, après Wilhem, à bien des auteurs de solfèges. Le raisonnement est vicieux, et la simplicité pédagogique demande qu'on débute par la mesure la plus simple, celle que nous donne la marche, la mesure à deux temps.

Wilhem fait donc battre la mesure à quatre temps en faisant dire : *Ron, on, on, ond'*, ou : *Blan-anch', blan-anch'*, — ou : *Noir', noir', noir', noir'*, et représente graphiquement cet exercice de la façon suivante :



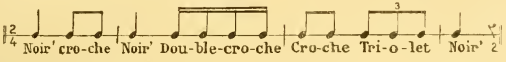
Cette *analyse rythmique* s'étend à toutes les combinaisons pour le temps et ses multiples :



On analysera ainsi : *Ron*-on-on-ond'.
— *Blan*-anch', blan-anch'.
— *Noir*', noir', noir' noir'.
— *Blan*-anch'-point, noir'.
— *Blan*-anch', noir', noir'.
— *Blan*-anch'-3-4 |
— *Ron*-on-ond', | 1-2-3-4 |
— *Noir*', deux, noir' quatr'.

Mais Wilhem ne pousse pas plus loin son système, et préfère, pour la division des temps, faire compter ces divisions.

Continuant dans le sens qu'il a tracé, MM. Drouin, Baudot, ont utilisé beaucoup plus loin les propres dénominations des valeurs, pour les mesures à 2/4, 3/4, 4/4, c'est-à-dire pour celles qui suffisent aux jeunes élèves pendant les premières années. C'est ainsi qu'ils ont fait dire :

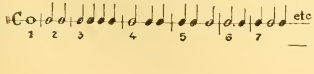



Peut-on traiter ainsi toutes les divisions du temps? Non, sans doute. Mais l'étude des doubles croches et des triolets suppose déjà des élèves capables de se passer d'analyser autrement qu'en solfiant, et l'on verra que les *langues des durées*, qui ont voulu résoudre tous les cas, ont dû proposer des complications demandant, pour être étudiées, bien plus de temps qu'il n'en faut pour traiter directement les rythmes qu'on rencontre dans les solfèges scolaires.

La *lecture rythmique* est indiquée également dans les ouvrages de Wilhem. Les élèves nomment les notes en mesure en leur donnant leur durée.

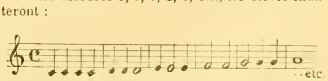
Ce procédé est le moins intéressant, et le moins musical. Lorsque les élèves ont déjà quelque intonation, et lorsque le maître sait utiliser des suites naturelles de sons (celle des sons de l'accord parfait, celle des sons de la gamme) les élèves peuvent, — après avoir analysé rythmiquement, — lire en associant les deux éléments : *hauteur* et *durée*. On ne saurait reprocher à Wilhem son grand souci d'isoler toutes les difficultés. Mais on peut justement constater que l'exercice qui consiste à lire rythmiquement les notes, — c'est-à-dire à tenir compte à la fois des noms de notes et des durées, — est déjà un exercice de synthèse. Aussi, pour diviser ces difficultés, il est sage de s'en tenir d'abord à la seule analyse rythmique qui ne porte que sur les noms des durées (voir plus haut), — puis, sans passer par la lecture rythmique, d'en venir à la solmisation, à la lecture chantée.

Les *lectures des mélanges*, par contre, offrent des avantages. Wilhem écrit, au tableau noir, les diverses combinaisons possibles à deux, ou trois, ou quatre temps. Il écrira, par exemple, à 4/4 :




Il demande aux élèves d'exécuter une gamme, en montant d'un degré à chaque mesure. En même temps, il montre, à la baguette, l'une des mesures du tableau. Les élèves chanteront donc la gamme en se servant du rythme indiqué.

Si le maître, ou le moniteur, indique successivement les mesures 3, 5, 7, 2, 4, 1..., les élèves chanteront :




Le maître peut d'ailleurs, au lieu de demander une gamme, indiquer une suite de sons par signes manuels.

Wilhem est l'un des premiers à s'occuper aussi de culture vocale, sans donner d'ailleurs d'indications vraiment pratiques sur ce point. Mais on a pu voir, par tout ce qui précède, la richesse de ses enseignements, — et il n'est pas étonnant que tant de créateurs de systèmes n'aient fait que rajeunir le système du grand Wilhem. Ce système, il put longtemps le mettre à l'épreuve, et avant même de l'exposer publiquement, il put le compléter, le simplifier, le modifier, l'adapter à l'enseignement *mutuel* dont la forme l'avait si vivement séduit.

Il obtint de tels résultats qu'il fut nommé professeur, puis directeur de l'enseignement du chant dans les écoles élémentaires de Paris (1826).

En 1830, la musique était enseignée dans dix écoles parisiennes.

En 1833, création de l'orphéon. Wilhem rassemble périodiquement des enfants des écoles élémentaires et les fait chanter. Il crée ensuite des orphéons analogues avec les élèves des cours d'apprentis et avec des adultes ouvriers, puis avec les élèves de divers départements.

En 1835, le conseil municipal de Paris nomme Wilhem « directeur inspecteur général du chant », et lui demande d'organiser son enseignement dans trente écoles nouvelles.

En 1836, étaient créés, à Paris, dans trois arrondissements, des cours d'adultes gratuits de chant, confiés à Wilhem et à son disciple Hubert. Le Conseil royal de l'instruction publique décidait que le chant prendrait place dans l'enseignement universitaire.

En 1839, Wilhem devient « délégué général pour l'inspection universitaire du chant ». Il meurt en 1842.

Son biographe dit :

Une foule considérable d'enfants des écoles, de jeunes gens des cours d'adultes, suivait le convoi qui allait grossissant à chaque pas quand on apprenait que c'était celui du *maître de chant des ouvriers*. A l'entrée du cimetière (Père-Lachaise), les répétiteurs des écoles demandèrent comme un honneur de porter le corps jusqu'à la tombe.

Si Wilhem a quelque peu perdu de sa gloire, si ses ouvrages sont oubliés, si sa méthode d'enseignement a vieilli, si ses exigences solfégiques ne sont plus les nôtres, il n'en reste pas moins le glorieux « importateur » de l'enseignement du chant dans les écoles françaises, et le fondateur de l'orphéon.

Ses adeptes et disciples furent Delaporte (1818-1886), Choron, Ed. Jue, Hubert.

Alexandre-Etienne Choron (1772-1834) écrivit divers ouvrages d'enseignement musical primaire, fut directeur de l'Opéra, et renonça à ses fonctions en 1817 pour fonder une école de chant choral, créer divers cours gratuits et diverses sociétés orphéoniques, et enseigner avec foi.

Edouard Jue passe plus souvent pour un disciple de Galin que pour un adepte de Wilhem. Cependant, l'importance qu'il accorde aux exercices sur portée muette, dans toutes les clefs, ne le rattacherait à Galin que par le méloplaste, et non par les autres théories galinistes, qu'il a sans doute adorées d'abord, brûlées ensuite. Il appliqua à la portée muette, pour cette lecture dans toutes les positions, et pour la transposition, une notation transpositive qu'il appela *monogammique*, toutes les gammes se trouvant ramenées à une seule gamme, par ce système. C'est dans une histoire de la notation que la séméiographie d'Edouard Jue pourrait être rappelée. Disons qu'elle n'est, à ses yeux, qu'un procédé pédagogique transitoire, et que Jue déclare qu'il est nécessaire de conduire tous les élèves à la connaissance de la notation usuelle. Il eut un grand succès à Paris à partir de 1824, et un succès moins grand à Londres.

Hubert succéda à Wilhem en 1842, comme directeur inspecteur général. Il démissionna en 1852 et fut remplacé par Ch. Gounod.

La prospérité de l'orphéon nécessita, vers 1860, la constitution de deux groupements, que dirigèrent François Bazin et Jules Pasdeloup. Il y eut en France plus de trois mille sociétés chorales, groupant cent quarante mille chanteurs. Le déclin de ces sociétés commença avec la guerre de 1870. Par contre, le nombre des sociétés instrumentales s'accrut à peu près régulièrement. S'il n'y a pas à s'étendre sur ces divers points, il convenait au moins de mentionner le bel élan que Wilhem sut imprimer à l'institution qui lui est due.

Bien des professeurs — surtout dans les écoles de musique et les conservatoires — persistèrent, longtemps après Wilhem, à utiliser les procédés qu'il avait repris et vulgarisés, — et notamment le procédé de lecture sur la portée muette, dans toutes les clefs, avec déplacement de la tonique sur le pentagramme. Cependant, on y renonça peu à peu, et la lecture dans toutes les clefs disparut même du programme des classes de solfège (chanteurs) des conservatoires.

L'école primaire renonça de bonne heure à enseigner autre chose que les positions en clef de *sol* usuelle, et le procédé de la main musicale ne fut retenu qu'en faveur de son application la plus simple, avec position fixe des sons de la gamme d'*ut*.

M. Radiguer reprit la plupart des procédés de Wilhem dans ses cours de préparation au chant choral.

A. Gédalge (1856-1926) ne s'éloigne pas lui-même de cette méthode. Par les mêmes moyens, gammes chiffrées et chiffres chantés, il conduit à la lecture sur portée, avec usage simultané de toutes les clefs.

Dans son système, les premiers exercices se font donc, non pas sur une gamme particulière comme celle d'*ut* majeur, mais en utilisant une figuration générale, chiffrée.

A. Gédalge a recours non plus seulement aux quatre chiffres romains de Wilhem, mais aux chiffres romains exclusivement (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII), pour mieux marquer son intention de représenter l'échelle gammale générale, et « le rang » des degrés, suivant l'expression de Wilhem. Il fait, lui aussi (et nous retrouverons ce procédé dans le système de Mme Parent), chanter les dénominations numérales : un, deux...

Il accorde une grande place aux suites de sons conjoints, et à la différenciation des tons et demi-tons. Ces sons conjoints permettent d'épeler les intervalles, en allant d'un degré numérique à un autre. L'étude des intervalles se fait ensuite par un procédé qui modifie celui de Wilhem. Alors que Wilhem fait chanter, pour l'étude de la quinte, les noms des chiffres sur les sons :

*do, sol, — ré, la, — mi, si...*

A. Gédalge fait chanter ces noms (*un, cinq, — deux, six, — trois, sept, —...*) sur deux mêmes sons distants d'une quinte juste (*do, sol,* par exemple).

Les exercices avec sons conjoints conduisent aussi aux modulations par un système de *muance* et de *soudure* (déjà expliqué, voir page 3633), système consistant à substituer le nom d'un degré à un autre nom. L'exécution première se fait en chantant les chiffres. On chante ensuite les noms fixes des sons correspondants (voir pages 3633 et 3634).

C'est à cette même théorie des muances qu'a recours A. Gédalge pour l'exécution des suites de demi-tons. Le demi-ton se représente toujours par les chiffres (3, 4 ou 7, 8 en montant, 4, 3 ou 8, 7 en descendant). Pour exécuter une gamme chromatique, on chantera donc douze fois les intervalles : trois, quatre, — ou sept, huit. (Voir l'exemple de gamme chromatique descendante, p. 3634.)

Aux exercices préparatoires de formation d'oreille, — pratiqués comme il a été dit sans recourir à la notation usuelle, — succèdent les exercices de lecture sur la portée, sans clef. A. Gédalge veut, aussitôt, habituer l'enfant, par déplacement de la tonique sur le pentagramme, à lire dans toutes les positions.

Il reprend à cet effet la règle qu'applique GALIN, pour faire lire sur son méloplaste, et que WILHEM formule ainsi :

« Les notes séparées par des intervalles impairs, de tierce, quinte, septième, ont des positions analogues sur la portée... » (Voir page 3638.)

Cette même constatation est parfois rédigée sous cette forme :

« Le son I étant sur une ligne, les sons 3, 5, 7, dans l'ordre ascendant, se trouvent également sur des lignes. »

La réserve que nécessite cette autre rédaction, « dans l'ordre ascendant, » souligne son infériorité pratique.

Les exercices sur portée ont lieu d'abord avec intonations chiffrées, ensuite avec le nom des notes.

Ces exercices comportent : lecture à une voix, à deux voix (à l'aide de deux baguettes), étude des tonalités, modulations, transposition.

La progression établie par A. GÉDALGE, en ce qui concerne les hauteurs de sons, n'est pas celle de WILHEM, quoiqu'elle parte du degré conjoint et de la différenciation des tons et demi-tons. Elle aborde la gamme, puis l'octave, la quinte, le ton et le demi-ton, la gamme chromatique, les tierce, quarte, sixte, septième, accords, tonalités, et cette progression se termine par l'étude de la gamme mineure.

Certes, aucun autre système ne retarde à ce point l'étude de la modalité, et l'on verra quelle place lui est accordée par l'école galiniste, école de musique *modale*.

Mais A. GÉDALGE reste aussi longtemps que possible éloigné d'un écueil que l'école galiniste a évité. Il base, en effet, l'étude de la tierce *majeure* sur l'intonation des degrés I, II, III. Il identifie l'intonation de cette tierce à l'intonation de ce rapport, intonation de I, III, qu'il déclare *constante*, et cependant, il chiffrera également I, III la tierce *mineure* et fera chanter sur « un, trois, cinq » les sons de l'accord parfait *mineur*.

L'école galiniste, au contraire, conserve sur ce point des rapports intangibles. Elle attribue, sans exception, les chiffrages 1, 3, — 4, 6, — 5, 7, à la tierce majeure, — et les chiffrages 2, 4, — 3, 5, — 6, 1, aux tierces mineures.

Sa gamme mineure est invariablement chiffrée :

6 7 1 2 3 4 5 6

Comme la méthode WILHEM, la méthode A. GÉDALGE s'appuie constamment sur l'explication théorique, — plus encore, même, que la méthode WILHEM, qu'elle développe longuement, jusqu'à présenter le détail des comparaisons.

C'est donc bien une méthode d'intelligence, qui s'attache à *faire comprendre* tous les faits musicaux, et à conduire aussi loin que possible l'entraînement visuel ou solfégique.

Et c'est aussi une méthode intelligente, en ce qui concerne l'éducation de l'oreille par les hauteurs de sons. En revanche, elle reste inférieure à la méthode WILHEM pour cette autre partie importante qui se rapporte aux durées des sons, à la métrique, à la rythmique (où d'autres méthodes modernes excelleront à présenter des exercices de grande valeur éducative), — et elle ne s'attarde pas à la culture vocale proprement dite, de laquelle, cependant, dépend la culture du goût musical.

Les conseils et constatations pédagogiques de valeur sont nombreux sous la plume de A. GÉDALGE. C'est d'abord cette affirmation que *tous* les enfants peuvent profiter d'un enseignement musical bien ordonné, que *toutes* les oreilles sont susceptibles d'éducation. C'est cette autre affirmation que l'éducation musicale gagne à être entreprise, avec les jeunes enfants, sans recourir à la notation sur portée, qui exige trop d'attention visuelle, au détriment de l'attention auditive. C'est cette heureuse remarque en faveur de leçons très courtes (un quart d'heure ou vingt minutes), mais fréquentes, quotidiennes si possible.

La méthode a été expérimentée dans les conservatoires et en quelques écoles primaires. Dans lequel de ces deux cadres se trouverait-elle vraiment à sa place? C'est ce que nous n'avons pas à indiquer ici.

Du reste, avant de s'intéresser à une méthode, — pour ses côtés savants, ou originaux s'il y a lieu, ou même pratiques, — il convient toujours de bien déterminer le but qu'on se propose d'atteindre. Autrement dit, le but ne doit pas être défini en fonction d'une méthode, — qui conduit où elle peut, — et c'est plutôt la méthode d'enseignement qui doit être choisie en considération des fins possibles et utiles.

Quelles sont ces fins? Doit-on, à l'école primaire, viser à donner un maximum de connaissances musicales? Le peut-on en restant dans les conditions normales et sans rien sacrifier? Est-il bon de conduire vers la lecture dans toutes les clefs par exemple, et de s'attacher à faire connaître les détails de la grammaire musicale? Ou bien, faut-il songer avant tout à former le goût, à doter les enfants d'un répertoire choral abondant, en se bornant d'autre part à leur enseigner les premières notions de solfège et l'usage d'une seule clef? Les études de solfège constituent-elles un but ou un moyen? Dépasser le but n'est-ce point le manquer?

Le conflit d'opinions ne doit donc pas s'établir entre des systèmes particuliers, des méthodes, — et il y a lieu de ne rien entreprendre sans avoir une claire vision des besoins et des possibilités de l'enfance.

*
* *

La méthode de Mme Hortense PARENT dérive elle-même du système WILHEM, et chaque étape rappelle ses origines.

Là aussi, quelques principes pédagogiques semblent d'abord éloigner son enseignement des méthodes intellectuelles. Mme PARENT affirme, en effet, que l'enfant doit, par l'oreille, recevoir des notions musicales dégagées des signes conventionnels qui servent à les exprimer. Elle veut montrer la *chose* avant le *mot*, le *mot* avant le *signe usuel*.

Cependant, elle demande : « Pourquoi ne pas faire l'éducation musicale en obligeant le cerveau à comprendre et à analyser ce que l'oreille entend? » Et, dès les premiers pas, les faits musicaux sont traduits par l'image, réalisés musicalement pour frapper l'oreille, répétés par l'enfant pour l'exercice de la voix, analysés avec le secours du maître pour développer l'intelligence et le raisonnement. L'élève voit, entend, reproduit, et comprend, — et la théorie musicale tout entière se déroule pour lui, avec méthode, pour le conduire jusqu'à l'étude de l'harmonie.

Méthode intellectuelle sans contredit, bien que d'ingénieux tableaux, représentations en noir ou en

couleurs, viennent sans cesse concrétiser la théorie musicale. Méthode d'entraînement solfégique, qui conduit à la lecture dans toutes les clefs.

Mme Parent fait comprendre le système tonal à l'aide d'une figuration anonyme, — une échelle représentant la gamme, — la gamme majeure d'abord (tableaux 1, 2, 3, 4), puis, sans attendre, la gamme mineure (tableau 5), et, beaucoup plus tard, l'échelle chromatique (tableaux 23-24). Elle a parfois recours à une autre figuration, celle du clavier de piano.

Les exercices d'intonation et de dictée orale ont lieu sur l'échelle ou le clavier, et l'on chante en utilisant à toutes les hauteurs les dénominations :

Un, deux, trois, quatr', cinq, six, sept, huit,

pour l'étude des gammes, des intervalles, des mélodies. Ces mêmes exercices sont répétés avec les noms fixes des sons correspondants, dans toutes les tonalités, car Mme Parent, comme Wilhem et A. Géoalge, craindrait de tomber dans une sorte d'*anarchie musicale* en ne se conformant pas de façon rigoureuse, avec les enfants, à la théorie du son fixe.

C'est en utilisant les chiffres (les chiffres arabes, plus simples que les chiffres romains) que Mme Parent fait étudier les intervalles, et d'après un procédé rappelant ceux de Wilhem et de Géoalge. Comme ce dernier, elle fera chanter « un-trois » pour la tierce majeure d'abord, pour la tierce mineure ensuite !

Elle fait lire sur la portée dans toutes les clefs, et pour conduire à ce résultat, elle utilise des couleurs, celles du spectre solaire, qu'elle attribue aux notes de la gamme de *do*, reprenant ainsi une indication de Gui d'Arezzo, et la comparaison de Newton, que Dessirier avait reprise pour son compte vers 1870).

Chaque couleur représente une note précise et non plus un degré de la gamme générale, une fonction. L'enfant prend l'habitude d'associer la couleur au nom de la note (*do* rouge, *sol* bleu...), qu'il distingue aussitôt des six autres notes. Il ne s'occupe que de la couleur et non de la clef, et peut donc aisément solfier dans toutes les clefs, et s'habituer, presque inconsciemment, à situer le *do* sur chaque ligne ou dans chaque interligne de la portée. Il se prépare ainsi à la lecture des notes noires, dans toutes les clefs, — et à la transposition.

Quelques autres méthodes, reposant sur l'explication théorique des faits musicaux, partant des séries numérales chantées, et aboutissant à la lecture sans clef, se sont fait connaître en Suisse et en divers pays. Elles sont issues soit de l'école galiniste, soit du système Wilhem.

La plus récente est celle qui est appliquée dans les écoles de Pologne, et qui est due à Stefan Wysocki.

Alors que Wilhem et ses continuateurs prévoient tous d'utiles études préparatoires, faites musicalement, en recourant à des figurations provisoires (escalier vocal, main portée, échelle verticale, échelle oblique, dessin du clavier...), figurations la plupart du temps chiffrées, qui permettent des exercices d'intonation, de solmisation, d'étude des intervalles, de modulation, — comment l'école traditionaliste peut-elle se recommander de ce grand éducateur, puisqu'elle renonce à ses premiers moyens pédagogiques, utilise la notation usuelle dès la période d'initiation musicale, n'entreprend la formation de l'oreille qu'avec l'aide du livre de solfège?

On a pu voir que Wilhem accepte de recourir, pour l'initiation musicale des enfants, aux moyens qui donnent des résultats, et d'aller ainsi *de l'empirique au rationnel*. On a vu qu'il accueille les procédés qui font *agir*. En cela, il est moderne, peu traditionaliste, moins loin de nous, même, que quelques-uns de ses disciples.

Aussi, ne reste-t-il qu'à souhaiter ardemment que les continuateurs et admirateurs de Wilhem se dévouent, avec une foi égale à la sienne, à la cause de l'enseignement populaire, — que leur curiosité professionnelle, toujours éveillée, les amène à bien connaître l'œuvre du maître, depuis sa base logique jusqu'à la variété des moyens indiqués, — et qu'ils sachent, eux aussi, accroître sans cesse, par leurs recherches, la somme de ces moyens qui naissent de la pratique et de l'expérience, qu'ils en découvrent l'esprit, la valeur, et qu'ils les appliquent dans leurs classes. Et s'ils courent ainsi le risque de ne plus être considérés comme des traditionalistes, ils s'en consoleront en constatant la valeur des résultats obtenus.

### L'enseignement traditionnel.

S'ils se recommandent à tort de Wilhem, à quelles traditions peuvent donc se rattacher les traditionalistes? Ils restent fidèles à la vieille forme d'enseignement général qui, s'opposant à la méthode intuitive, veut qu'on parte des formules, lois et règles, pour aboutir à la pratique.

Les purs traditionalistes — parlons de ceux-là pour mieux marquer les conceptions de cette école — définissent, dès le premier jour, l'art et la musique. Ils aiment à « plaquer » des formules, ils s'adressent à la mémoire des petits pour obtenir le « sçavoir par cœur ». Ils consacrent, la craie en main, beaucoup de temps aux développements théoriques, et voient dans les faits musicaux comme une application des règles qu'ils enseignent.

Ils ont recours, sans attendre, à la notation usuelle; ils présentent la portée, la clef, — les clefs, parfois, — les signes de hauteur des sons aussi, non d'après une série musicale comme celle de l'accord parfait, mais d'après la place que ces signes de notation occupent sur les cinq lignes.

Sans doute, ils ne méritent que rarement l'apostrophe bien connue que Jean-Jacques leur adresse. Ils ne sauraient être accusés de confondre nécessairement la musique avec la façon de l'écrire. Mais dans leur enseignement, ils ne séparent pas la langue musicale de son graphique, et ils donnent à croire que, s'ils ne mènent pas isolément l'étude de ces deux ordres de faits : les idées à exprimer, les signes qui les expriment, — c'est qu'ils manquent de moyens pour le faire.

Ils justifient parfois leur pratique consistant, même avec les jeunes enfants, à ne pas séparer l'*idée* du *signe*. Ils disent : « L'étude de la notation est longue. Il faut donc l'entreprendre le plus tôt possible. » Mais, est-ce bien la conclusion qu'il faut tirer de cette constatation, — et ne faut-il pas dire : « L'étude de la notation est longue lorsqu'elle comporte en même temps la formation de l'oreille. Il convient donc d'entreprendre l'éducation de l'oreille, pour préparer à cette étude des signes et pour la faciliter. » Ils ajoutent : « La notation est compliquée, et difficile à connaître. C'est ce qui exige, des enfants, le plus grand effort d'attention. Il faut donc l'enseigner aux plus petits. » Cette singulière pédagogie, qui réserve aux jeunes enfants la

tâche la plus ardue et la moins attrayante, apparaît ainsi avec toute sa cruauté et son absence de base psychologique. Un autre argument consiste à dire que le signe appelle le son. Mais ce n'est vrai que si la mémoire auditive, préalablement exercée, associe aisément les deux idées, et il semble aussi difficile d'apprendre aux enfants la langue des sons à l'aide d'un graphique que leur langue maternelle à l'aide d'un alphabet.

Le traditionaliste reconnaît vite d'ailleurs qu'il perd beaucoup de temps à vouloir enseigner en même temps le signe de notation et l'idée signifiée Il éprouve alors le besoin de traiter séparément ces difficultés, et, comme il tient surtout à ne pas retarder l'entraînement visuel, il a recours à des procédés où le signe est seulement nommé. L'enfant lit les notes à la baguette, sans chanter, et pratique la lecture rythmique. On sait que ce ne sont là que de fausses simplifications. En tout cas, ces exercices n'ont pas de valeur musicale.

Mais il y a mieux : le traditionaliste se trouve souvent contraint à recourir à ces exercices parlés, antimusicaux, non seulement parce que l'éducation de l'oreille n'a pas été faite au préalable, mais surtout parce que les séries de signes qu'il fait étudier en premier lieu ne constituent pas des séries vocales, musicales. En effet, l'étude des signes porte presque toujours, avec le traditionaliste, sur trois séries premières : les notes placées sur les lignes, les notes des interlignes, les notes des lignes supplémentaires. Au reste, bien des solfèges partent de ces trois séries, et l'un des défauts les plus graves du professeur est justement de suivre, sans les adapter, les indications des ouvrages qu'il trouve dans les écoles.

Ainsi, au départ, on subordonne l'étude aux conditions d'un graphique étranger à la musique. Dans la suite, la progression se base sur des données purement théoriques et non pas encore sur des considérations pédagogiques ou musicales. Aussi, puisqu'il n'est pas tenu compte des difficultés d'acquisition pour établir cette progression, on ne peut s'étonner du peu de valeur des résultats généraux. On fait un grand abus des suites de degrés conjoints, suites qui ont pourtant l'inconvénient de créer une routine de voix et d'oreille. Lorsque l'élève a solfié les nombreux exercices « de secondes » qui occupent la première partie de son livre, il apprend à solfier les degrés disjoints, et dans un ordre qui n'a même pas une valeur théorique : tierces, quartes, quintes, sixtes, septièmes, octaves, intervalles redoublés. La quinte et l'octave, les intervalles les plus simples, les plus faciles à étudier, les premiers à connaître, ne sont donc présentés à l'enfant qu'à leur tour, dans un ordre qui n'est logique qu'en apparence, après les intervalles de seconde, — alors que la différenciation des sons se serait trouvée facilitée à l'origine par leur éloignement.

En ce qui concerne l'étude des durées, c'est en général par la *ronde* que le traditionaliste tient à débuter, — toujours pour des raisons théoriques. Evidemment, c'est en apprenant à connaître les signes de durée que l'enfant connaîtra ces durées elles-mêmes ! L'idée n'aura pas précédé le signe, là non plus. Cette ronde, le professeur la fera étudier à quatre temps, et l'enfant se trouvera donc aux prises avec une mesure peu naturelle, et qui n'offre pas les avantages de simplicité, d'attrait, de la mesure à deux temps.

Le professeur n'écarte même pas toujours, au début, l'idée si abstraite de *relativité* des signes de notation (relativité des signes de hauteur, dépendant des clefs, — et des signes de durée, dépendant des chiffres qui indiquent l'unité de temps).

On doit donc se demander si tous ces moyens sont bien les plus propres à satisfaire l'enfant, à l'attacher à l'art musical, — puisqu'ils ne se soucient ni de cet art ni de cet enfant, et puisqu'ils présentent si peu d'attrait. On doit se demander aussi si un tel enseignement profite à l'ensemble des élèves ou seulement aux plus doués, (dans ce second cas ce serait la condamnation du système, car le plus grave reproche que l'on puisse faire à une méthode est de ne pouvoir s'adresser qu'à une minorité, surtout lorsqu'il s'agit d'un enseignement artistique dont les bienfaits doivent et peuvent s'étendre à tous), — si la grande majorité, ne s'accommodant guère d'un enseignement prématuré du solfège, ne se trouve pas réduite à l'impuissance sans ses entraîneurs, — si, même en ne songeant qu'aux plus doués, il convient de donner la première place à l'*instruction* musicale, — si une méthode digne de ce nom peut comporter un même exercice (le solfège) à tous les âges, — s'il n'y a pas lieu de commencer par le sensible et de « s'élever par degrés vers l'intellectuel », — si le fait de mener de front trop d'études (signes, intonations, durées, théories), de courir trop de lièvres, n'aboutit pas à une perte de temps pour la généralité.

Et l'on peut même se demander si la méthode traditionnelle, abstraction faite de sa valeur éducative très contestable, a bien la valeur *instructive* qu'on lui croit, — si l'étude du solfège, non préparée par une patiente culture d'oreille, est profitable, et si, tout compte fait, même dans le domaine des connaissances techniques, les résultats qu'obtient le traditionaliste ne sont pas les moins sûrs, les moins durables.

On ne fait bien que ce qu'on aime ; or, à l'école primaire, l'étude d'un art est d'autant plus agréable qu'elle fait plus souvent appel à l'action, à l'émotion, et moins souvent à l'effort intellectuel. L'enseignement musical adapté, varié, attrayant dans sa forme, attrayant aussi par la valeur des exemples musicaux, trouve, dans le plaisir qu'il provoque, une nouvelle source de force, — et c'est une banalité de dire que les enseignements théoriques, les exercices sans valeur émotive, n'engendrent que sécheresse et ne peuvent exciter à poursuivre une étude artistique, qui ne saurait s'exercer à contre-cœur.

Si nous avons réservé tant de place au traditionalisme, — bien qu'il ne tienne aux méthodes intellectuelles que par leurs moins beaux côtés, et qu'il n'apporte, en contribution à cette étude, aucun procédé valable, — c'est qu'il occupe lui-même une grande place dans l'enseignement musical. Le nombre des traditionalistes est encore très élevé, ainsi que le nombre des livres de solfège, jeunes ou vieux, qui leur sont dus, et qu'on utilise dans les écoles. Il n'y a donc pas à cacher ici un danger, qui nous semble surtout redoutable lorsque le traditionaliste a la mission de former, dans une école normale, des générations d'instituteurs professeurs de chant. Il peut leur donner le goût du beau, s'il est artiste. Mais s'il ne les dote pas d'une méthode d'enseignement assez pratique, assez souple pour s'adapter aux milieux ruraux, il manque au meilleur de sa tâche. Le tempérament d'artiste ne peut sup-

pléer à tout, et s'il est des cas où, pour donner des résultats, une méthode a moins besoin de valeur propre que de professeurs actifs ou enthousiastes, s'il est de brillants traditionnalistes, formant de bons élèves, on peut toujours songer à ce que ces mêmes professeurs obtiendraient de ces mêmes élèves avec un peu de pédagogie.

### Méthodes de notation simplifiée.
### 1. — Méthodes modales.

Lorsque tout est enseigné à la fois dans les classes élémentaires des écoles, lorsqu'on commence mal ou trop tard, il arrive que l'enseignement musical, qui devrait être le plus joyeux, le plus aimé, rebute des classes entières d'enfants, et ne conduit à aucun résultat pratique ou artistique.

Devant ces conséquences, et alors qu'il faudrait s'en prendre aux méthodes, ou aux horaires insuffisants, ou à l'absence de méthode, on accuse l'écriture musicale de causer ce dégoût, et on accumule contre elle des critiques visant les clefs, la relativité des signes de durée, la portée et ses lignes supplémentaires, les armures de dièses ou de bémols.., complications qui ne sont pas toutes du domaine scolaire.

Les enfants n'ont besoin, pour leur initiation, d'aucune notation. Après quelque temps, lorsqu'on a su former l'oreille et la voix, — par des exercices méthodiques d'intonation, de reconnaissance des sons, de culture vocale, — il est facile d'enseigner aux enfants les signes de la seule notation usuelle. L'important est de faire connaître, avec tout le soin et tout le temps voulus, les réalités, les idées sonores avant leurs signes conventionnels.

Cependant, ni le sentiment artistique ni la valeur éducative de la musique n'ont partie liée avec la notation usuelle, et une simplification d'écriture et de lecture peut présenter un intérêt pédagogique, dans une période d'initiation, et même pour l'étude d'œuvres chorales. Il semble nécessaire, en revanche, de ne considérer les notations simplifiées que comme moyens provisoires d'enseignement musical, et leurs partisans eux-mêmes, pour la plupart, admettent l'utilité d'initier les enfants à la notation usuelle, à l'écriture la plus universelle qui soit, à celle des maîtres de la musique. — écriture qui reprend d'ailleurs bien des avantages, en musique instrumentale surtout, sur certaines notations simplifiées.

Des esprits ingénieux ont donc entrepris de modifier le graphique des musiciens, à l'usage des enfants, ou avec le désir de faciliter les études musicales des adultes.

Nous avons cité déjà les premiers d'entre eux et, dans l'impossibilité de parler même rapidement de tous les systèmes proposés, nous nous bornerons à l'étude des deux groupes les plus importants : le groupe des méthodes *modales* (méthodes qui utilisent une seule langue et une seule écriture pour chaque mode) et le groupe des méthodes *chromatiques* (qui n'utilisent qu'une seule gamme, basée sur la théorie des douze sons).

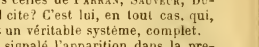
***

Il existe deux méthodes modales célèbres, celle de J.-J. Rousseau (méthode modale chiffrée) et celle de Tonic-Sol-Fa (en usage dans les écoles anglaises et allemandes).

Faut-il avec Douen[1] faire remonter la notation chiffrée au grammairien calviniste Pierre Devantès, mort en 1561, ou admettre que Jean-Jacques en a trouvé l'idée première dans la tentative du père Souhaitty, ou dans celles de Parran, Sauveur, Dumas, Demaux, qu'il cite? C'est lui, en tout cas, qui, le premier, en fait un véritable système, complet.

Nous en avons signalé l'apparition dans la première partie de cette étude, et il reste à en indiquer l'importance pédagogique et l'évolution.

L'écriture de Rousseau est la suivante pour cinq octaves :




On peut même, dit Rousseau, se passer de tirer aucune ligne. Et il propose de placer un point soit au-dessus des chiffres (octave supérieure), soit au-dessous, pour descendre. Galin reprendra ce « point d'octave ».

Le dièse se forme en traversant la note d'un trait oblique, montant de gauche à droite, — et le bémol à l'aide d'un trait descendant. Le bécarre est inusité.

L'indication des durées est très simplifiée. Citons Rousseau :

> Une *note* seule entre deux barres remplit toute une mesure. Dans la mesure à deux Tems, deux *notes* remplissant la mesure, forment chacune un Tems. Trois *notes* font la même chose dans la mesure à trois Tems. S'il y a quatre *notes* dans une mesure à deux Tems, ou six dans une mesure à trois Tems, c'est que chaque Tems est divisé en deux parties égales... Pour rendre cette distribution plus aisée, on sépare si l'on veut les Tems par des virgules.
>
> Les divisions inégales se marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne sont jamais que des subdivisions qu'on ramène à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou plusieurs *notes*. Par exemple, si un Tems contient une croche et deux doubles croches, un trait en ligne droite au-dessus ou au-dessous des deux doubles croches montrera qu'elles ne font ensemble qu'une quantité égale à la précédente, et par conséquent une croche...
>
> Il y a encore des subdivisions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits; comme, si une croche pointée était suivie de deux triples croches... »
>
> Ou aurait alors 4 . 32 | 1 ||
>
> L'auteur du nouveau système emploie aussi le point (de prolongation)... qui n'a d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe. Si le point remplit un tems il vaut un Tems, s'il remplit une mesure, il vaut une mesure...
>
> Tous les silences n'ont besoin que d'un seul caractère, c'est le zéro.

Ce système a été repris et surtout précisé par Galin. Mais on aperçoit déjà tout le chronoméniste de Galin dans l'exposé ci-dessus.

A ces premières simplifications, appréciables, concernant les signes de hauteur et les signes de durée, s'ajoute la grande simplification pédagogique relative au *principe modal*. Toutes les tonalités majeures et mineures se trouvent ramenées à deux langues, à deux modes :

le mode majeur, qui a pour gamme unique :

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Do* | *ré* | *mi* | *fa* | *sol* | *la* | *si* | *do* |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 1 |

le mode mineur, qui a pour gamme unique :

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *la* | *si* | *do* | *ré* | *mi* | *fa* | *sol(#)* | *la* |
| 6 | 7 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |

Ces deux gammes peuvent se chanter à toutes les hauteurs. « Le seul mot *ré* mis en tête (dit

1. *Clément Marot et le psautier huguenot*, t. II, p. 366-367.

J.-J. Rousseau) avertit que la pièce est en *ré* majeur, et comme alors le *ré* prend tous les rapports qu'avait l'*ut*, il en prend aussi le signe et le nom ; il se marque avec le chiffre 1. Le *ré* de la marge lui sert de clef, c'est la touche *ré* ou D du clavier naturel. Mais ce même *ré* devenu tonique sous le nom d'*ut* devient aussi la fondamentale du mode. »

(Si le mot *ré* n'est pas souligné, il désigne le mode majeur de *ré*, le son qu'il faut appeler *ut*. S'il est souligné, il désigne le mode mineur relatif : *si* mineur, dont ce *ré* est médiante.)

La tonalité est indiquée maintenant de trois façons différentes. Si le morceau doit être chanté en *sol* majeur, on écrit en tête :

G = 1 Diapason 2 Ton = Sol

(La lettre G qui correspond à *sol*, est tonique et se chiffre donc 1 (*do*) et le son du diapason correspond alors au *ré*, qui se chiffre 2.) Si le morceau doit être chanté en *sol* mineur, on écrit en tête :

*g* = 6 Diapason 7 Ton = *sol* mineur.

(La lettre minuscule *g* correspond à *sol*. Elle est tonique de mode mineur et se chiffre donc 6 [*la*]. Le diapason correspond alors au *si*, qui se chiffre 7.)

C'est autour de ce principe modal — principe essentiel, fondamental, de la méthode — qu'eurent lieu toutes les discussions, souvent très âpres, entre partisans et adversaires de la réforme.

Il y avait simplification incontestable, mais à quel prix? Il fallait renoncer à la théorie du son fixe, à appeler *la* le son du diapason : ne serait-ce par dérouter l'oreille de l'enfant? Ne serait-ce pas, au moins pour celui qui solfie, qui lit, — sinon pour l'auditeur, — porter atteinte à la couleur tonale? N'était-ce pas uniformiser et banaliser la musique?

On a vu que Wilhem — partisan de la fixité des noms de notes — avait trouvé une solution en faisant chanter non plus *do, ré, mi*... à toutes les hauteurs, mais *un, deux, trois*...

On fit d'autres reproches, concernant d'abord l'écriture horizontale. Alors que, sur la portée, les notes occupent des positions qui sont représentatives des hauteurs de sons, les chiffres s'écrivent de façon rectiligne. Rameau fut l'un des premiers à signaler l'écueil. Il disait à Rousseau :

« Vos signes sont mauvais en ce qu'ils exigent, pour chaque intervalle, une opération de l'esprit, qui ne peut suivre la rapidité de l'exécution. La position de nos notes se peint à l'œil sans le concours de cette opération. Si deux notes, l'une très haute, l'autre très basse, sont jointes par une tirade de notes intermédiaires, je vois du premier coup d'œil que l'une est jointe à l'autre par degrés conjoints; mais, pour m'assurer chez vous de cette tirade, il faut nécessairement que j'épelle tous vos chiffres, l'un après l'autre, le coup d'œil ne peut suppléer à rien. — L'objection me parut sans réplique, dit Rousseau, et j'en convins à l'instant. » (*Confessions.*)

Un reproche plus grave fut formulé par les instrumentistes. Lorsque le chanteur a, sous les yeux, un texte noté :

|| 1 3 | 5 • | 3 1 | 5 • |

il lui est facile, tout en disant :

|| *Do, mi* | *sol* - | *mi, do* | *sol* - |

de chanter cette série en partant de *fa*, par exemple. Mais l'instrumentiste, le pianiste, ne pourront pas transposer aussi aisément. Ils liront donc en *ut*. Tout se trouvera « unitonalisé », et les chants accompagnés par ces instruments sortiront des limites de la voix d'enfant. A cette critique, l'école galiniste répond en affirmant qu'elle ne s'intéresse qu'à l'enfant et au chanteur, que, d'ailleurs, elle a fait construire, pour les écoles, de petits « guide-chant » à clavier transpositeur qui permettent de toucher toujours le *do* sur le même point du clavier, et l'on verra plus loin qu'une nouvelle façon de noter, en *sol* et en *fa*, avec tonique 3 ou 4, ont été proposées récemment.

Les autres inconvénients de l'écriture chiffrée tiennent à des détails, à la nécessité — dans le système modifié — de marquer tous les temps, et parfois même (dans les mesures à temps ternaire) tous les battements, — ce qui peut nuire au déchiffrage, à la rapidité de la lecture, — et obliger à utiliser parfois un plus grand nombre de signes qu'avec la notation usuelle.

Les continuateurs de Rousseau — du moins en ce qui touche sa réforme du graphique usuel — furent Pierre Galin (1786-1822), dont nous aurons à parler pour la part qu'il prit à l'évolution de la méthode intuitive, Aimé Paris (1798-1866), de Geslin, A. Lemoine, Emile Chevé (1804-1864), Mme Emile Chevé (1800-1868), Vialay, Maurice Calvès, A. Thys, Amand Chevé, Caren, J. Bonnet. Les uns perfectionnèrent le système d'écriture. Les autres adaptèrent à la méthode des procédés pédagogiques qu'ils surent mettre au point. Les derniers, enfin, écrivirent des exercices, canons, chants scolaires, ouvrages d'enseignement, et aidèrent à la diffusion de la méthode.

Sans exposer historiquement l'évolution de la méthode, rappelons quels sont les signes adoptés aujourd'hui :

Les trois octaves majeures se représentent ainsi :

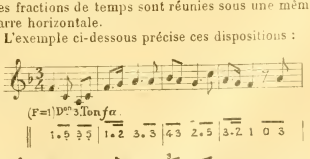
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1
Octave grave Octave du médium Octave aiguë

Les sons diésés et bémolisés se représentent comme le voulait Rousseau, mais des dénominations spéciales (rappelant les dénominations signalées déjà plus haut, p. 3635) leur sont affectées :

Dièses 1 2 3 4 5 6 7
*té rè mè fè jè lè sè*
Bémols 1 2 3 4 5 6 7
*teu reu meu feu jeu leu seu*

Le chronoméristé de Galin reste définitif. Un son articulé est représenté par un chiffre, une prolongation de son par un point, un silence par un zéro. Les fractions de temps sont réunies sous une même barre horizontale.

L'exemple ci-dessous précise ces dispositions :



Les procédés préconisés par les partisans du système de Rousseau concernent soit les hauteurs de sons (système des points d'appui, soudure galiniste, phonomimie Cahen, mélioplaste), soit les durées des sons (langue des durées).

**Le système des points d'appui**, procédé que nous trouvons indiqué dans un ouvrage anglais de 1841, rédigé par O'Donelly[1] (*Dr of Academy of elementary music*) et qu'a repris plus tard Mme Chevé (Nanine), est du plus haut intérêt[2].

Il consiste soit à intercaler, entre deux degrés disjoints, les degrés conjoints (qu'on chantera d'abord, et qu'on se contentera de penser ensuite), soit à utiliser comme point d'appui (mental) un seul son, emprunté à l'accord parfait.

Ainsi, pour exécuter *do-si*, intervalle de septième majeure 1 7, on peut s'appuyer mentalement sur *ré-mi-fa-sol-la*.

On chantera d'abord :

**1** 2 3 4 5 6 **7**

puis on chantera piano les petites notes (2-3-4-5-6),

puis on se contentera de les penser.

Enfin, on chantera 1 7 sans le secours des points d'appui.

Et l'on pourra exécuter le même intervalle d'une seconde façon, plus rapide, en chantant d'abord 1, puis en pensant le *do*, 1 placé à l'octave du premier, et en redescendant sur si 7.

(On trouvera, dans l'exposé de la méthode Jacques Dalcroze, des procédés d'audition intérieure pouvant également habituer à *penser* les sons.)

**La soudure galiniste** dérive, comme il a été dit, des nuances. Elle permet d'appliquer la langue modale même à une modulation, c'est-à-dire de traduire, en langue d'*ut* majeur ou de *la* mineur, une modulation assez longue.

Si une mélodie, en *ut*, module en *sol*, le *sol* (5) devient tonique (1), et c'est ce qu'on indique par 5 = 1. On effectuera, sur un même son, cette mutation en disant SDO (syllabe de mutation). Pour moduler en *fa*, en quittant le son 5, on écrira 5 = 2, on chantera SRE. L'indicateur 5 = 3 correspond à une modulation en *mi* bémol, puisque le son 1 serait une tierce majeure au-dessous de 3 (donc au-dessous du son *sol*).

A l'aide de 1 = 6 (*dla*) on va de *do majeur* à *la mineur*.

On trouvera dans le tome I de l'*Encyclopédie* (IIe partie : *Technique de la musique*), à la page 399, une transcription, en musique chiffrée, du chœur des *Pèlerins*, avec indication de soudures nombreuses.

La soudure galiniste, difficile à exécuter dans un mouvement rapide, — difficile même, pour les demi-initiés, à déterminer dans certains cas, — et absolument impraticable en musique instrumentale, n'est que rarement utilisée. Les signes d'altération permettent de s'en passer.

**Phonomimie galiniste.** — C'est un procédé dû à M. J. Cahen, élève d'Amand Chevé, complété par M. P. Guthot. Il consiste à désigner les notes par un nombre de doigts apparents, ou au moyen de signes conventionnels des doigts. C'est une dactylologie.

Les cinq premières notes : 1-2-3-4-5, qui s'appellent toujours, en langue modale, *do-ré-mi-fa-sol*, se représentent par un, deux, trois, quatre, cinq doigts visibles.

Le *la* s'indique en repliant tous les doigts sauf le pouce et le petit doigt, et le *si* en repliant tous les doigts sauf le petit.

Les signes des notes du médium se font à la hauteur de l'épaule, ceux de l'octave aiguë à la hauteur de la tête, ceux de l'octave grave à la hauteur de l'estomac.

Les notes non altérées se miment devant le corps. Les notes altérées, sur le côté, soit en conservant le dos de la main tourné vers les élèves (pour les bémols), soit en tournant vers les élèves la paume de la main (pour les dièses).

Les deux mains peuvent représenter des notes, simultanément, pour les exercices à deux voix.

Les nuances s'indiquent en éloignant les mains du corps (pour le *forte*) ou en les rapprochant (pour le *piano*).

Si cette dactylologie a l'inconvénient de se pratiquer à une même hauteur pour toutes les notes d'une même gamme, — conforme en cela d'ailleurs à l'écriture chiffrée, — et celui de n'être en complète logique avec les chiffres que de *un* à *cinq*, elle a l'avantage de représenter visiblement les sons altérés, et de permettre les exécutions à deux voix. Elle est précieuse pour les partisans du chiffre, car elle a un caractère modal évident, le *do*, seule tonique majeure pour les galinistes, étant toujours représenté par un seul doigt (le pouce). Elle a, pour le mode mineur, le même illogisme que l'écriture chiffrée elle-même. Le doigt isolé ne représente plus la tonique, mais la médiante (*do*) qui se chiffre 1. Elle serait donc en désaccord complet avec un enseignement qui ferait une place à l'étude des tonalités, puisque le nombre des doigts ne rappellerait plus l'ordre des degrés. D'ailleurs, elle conduit à la lecture des chiffres et non, comme la main-portée, à celle des notes sur la portée.

**Le mélioplaste de Galin.** — Galin, comme Wilhem, trouve avantage à ce qu'on n'approfondisse pas particulièrement l'étude d'une clef spéciale, même usuelle. Il veut que l'élève n'attribue pas des noms invariables à chaque ligne, et qu'il puisse lire sur la portée en mesurant seulement les intervalles successifs :

C'est, on le voit, une reprise du vieux procédé de portée muette, sans clef.

La portée muette de Galin comporte, outre les cinq lignes, quatre lignes supplémentaires.

Avant l'exercice, le professeur indique où se posera l'*ut*, c'est-à-dire, en système modal, la tonique de tous les tons majeurs.

Le son qu'il convient d'attribuer à cette tonique *ut* est fixé par *sa place*, par rapport au 2e interligne, lequel ne peut recevoir que des notes ayant le son du diapason normal. Donc, le chanteur fera toujours entendre le son *la* du diapason (mais en lui donnant toute dénomination possible : *do*, ou *ré*, ou *mi*...) chaque fois que le maître indiquera, à la baguette, le 2e interligne. (Par exemple, si l'*ut* est sur la

1. L'ouvrage a été traduit en 1844 par M. A. de Cressier. Le système anglais des points d'appui est exposé page 528.

2. C'est en 1856 que Mme Emile Chevé (Nanine) écrit : « Je crois devoir prendre date dans la *Réforme musicale* d'un moyen très simple, mais d'une immense puissance, pour l'étude de l'intonation. »

1re ligne, le *fa* aura le son du diapason. En conséquence, l'*ut* aura le son du *mi*.)

L'élève solfie, en suivant la baguette du maître, et peut aborder ainsi l'étude de toutes les clefs. « Il n'y a qu'une note, dit GALIN, mais elle est mobile; il n'y a qu'une clef, mais elle est mobile aussi. » Ce qui reste fixe, c'est le son attribué à chaque ligne ou interligne de la portée, son correspondant à celui qui est attribué lorsqu'on solfie en clef de *sol* usuelle.

On peut, sur le méloplaste, solfier en diverses tonalités, moduler, pratiquer la soudure, transposer.

« Non, dit GALIN, quoi qu'en ait dit le célèbre Jean-Jacques, la transposition n'est point facile sur les chiffres. *L'œil a une peine extrême à voir un chiffre dans un autre*, au lieu que sur les portées, à cause de la similitude de la position des notes sous les diverses clefs, la transposition est aisée quand on est accoutumé à ne dénommer les barreaux que par leurs intervalles respectifs. Or, j'ai fait voir, par l'expérience de ma méthode, *qu'il est facile de donner l'habitude de toutes les clefs en très peu de temps.* »

**La langue des durées**, d'Aimé PARIS, est un procédé d'analyse rythmique, ayant pour but d'exprimer par des syllabes convenues les temps, leur division et leur subdivision.

Elle repose sur les principes suivants :

1° Tout son articulé est représenté par une *consonne :* T, F, R, L, Z, M, N, suivie d'une *voyelle :* A, E, I.

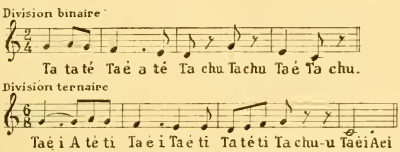
2° Un silence est représenté par *CHU.*

3° Un son ou un silence *prolongés* sont représentés par la même *voyelle* que s'ils étaient articulés, mais *ils perdent leur consonne.*

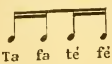
L'unité des temps équivalant à la noire se dit TA.

En division binaire, les croches, ou *moitiés*, se disent : TA, TÉ.

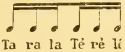
En division ternaire, les croches, ou *tiers*, se disent : TA, TÉ, TI :




Les *moitiés*, divisées par deux, ou *quarts* (division bino-binaire) donnent :




Les *moitiés*, divisées par trois, ou *sixièmes* (division bino-ternaire) donnent :




Les *quarts*, divisés par deux (ou huitièmes) donnent : *Taza, fana, Tézé, féné.* C'est la division bino-bino-binaire.

Les *tiers*, divisés par deux (ou sixièmes), donnent : *Tafa, Téfé, Tifi.* C'est la division terno-binaire.

Si les *tiers* sont divisés par trois (neuvièmes), ils donnent : *Tarala, Térélé, Tirili.* C'est la division terno-ternaire.

On voit que cette langue des durées, qui peut rendre des services pour l'analyse de rythmes simples, sort vite du domaine scolaire, et comporte alors des complications qui sont de nature à faire perdre du temps.

***

Pour une modulation courte, l'école galiniste renonça de tout temps à pratiquer la soudure. Elle acceptait donc ainsi, passagèrement, une écriture *tonale.* L'écriture tonale est maintenant envisagée pour tout un même chant (voir *Manuel général* du 16 juillet 1927, page 815) quand ce chant est en *sol* majeur ou en *fa* majeur. Les trois tonalités majeures d'*ut, fa, sol,* suffisent à écrire, pour les enfants, tous les chants scolaires de mode majeur. La tonique est donc soit 1 (*do*), soit 4 (*fa*), soit 5 (*sol*). Les galinistes peuvent, grâce à cet élargissement, et sans renoncer aux chiffres, faire chanter dans ces trois tonalités. Ils opèrent même alors une simplification, les indications relatives à la tonalité devenant inutiles si le son du diapason correspond invariablement au *la*, au 6, — et les chiffres correspondent ainsi directement aux notes de la portée. C'est — en marge du système modal — une facilité de plus.

***

La méthode modale a encore de nombreux partisans. Elle doit son succès à la valeur et à la foi de ses propagateurs, au choix de procédés excellents qu'elle a su accueillir et adapter, aux publications très claires dans lesquelles les maîtres primaires trouvaient enfin des directions, des plans, des exercices, des chants très simples, qu'ils pouvaient faire exécuter autrement qu'en recourant à l'audition, plus peut-être qu'elle ne le doit au principe modal et à une écriture qu'on ne peut considérer, à l'école, que comme procédé provisoire.

Elle a connu son âge d'or pendant toute la durée du professorat d'Emile CHEVÉ d'abord, d'Amand CHEVÉ ensuite, fut défendue par d'éminents partisans comme Francisque SARCEY, ROBIN, JOST, Maurice BOUCHOR, E. DEVINAT, et attaquée par de nombreux musiciens.

« Ces polémiques ardentes ont surtout embrouillé les choses, dit Mme PAPE-CARPENTIER, car la vérité est comme la flamme, elle ne brille que dans le calme. »

Cependant, la lutte était menée aussi dans le champ des applications, et incitait les partisans des systèmes divers à rivaliser d'énergie.

La méthode fut autorisée dans les écoles, par

arrêté ministériel du 23 juillet 1883, et inscrite à titre obligatoire dans les programmes des écoles normales par décret du 4 août 1905 (art. 119).

Elle perdit de sa vogue dès le début du siècle, et les programmes officiels de 1922, ainsi que les instructions ministérielles qui les ont suivis, n'ont plus fait allusion aux méthodes modales.

∴

La méthode *modale* TONIC-SOL-FA fut à peu près la seule en usage dans les écoles des Iles-Britanniques de 1870 jusqu'à la fin du siècle dernier. Dans le sud de l'Angleterre, elle est encore pratiquée à l'exclusion de toute autre méthode. Mais ce n'est plus la méthode officielle chez nos voisins, et l'on y a renoncé déjà dans un tiers des écoles du Royaume-Uni. (Voir *Situation de l'Enseignement musical à l'étranger*.)

Due à Sarah GLOVER, contemporaine de GALIN, la méthode s'inspire du principe modal de la méthode chiffrée, et les signes qu'elle utilise ne correspondent pas à des *sons absolus*, mais à des *fonctions*.

Cependant, les signes sont très différents de ceux que proposent J.-J. ROUSSEAU et ses continuateurs, aussi bien les signes de hauteur des sons que ceux de durée et de division du temps. La gamme majeure s'écrit :

*d' r' m' f' s' l' t'* pour l'octave supérieure,
*d r m f s l t* pour l'octave du médium,
*d, r, m, f, s, l, t,* pour l'octave inférieure.

Les appellations, en solfège, sont celles des noms des notes :

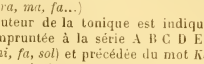
*do, ré, mi, fa, sol, la, ti,*

mais, lorsque les sons sont diésés ou bémolisés, la consonne qui sert de signe est suivie de la voyelle *e* pour les dièses, et *a* pour les bémols (*de, re, me, fe... da, ra, ma, fa...*)

La hauteur de la tonique est indiquée par une lettre empruntée à la série A B C D E F G (*la, si, do, ré, mi, fa, sol*) et précédée du mot *Key* (clavier).

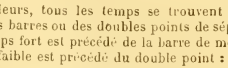
Le son articulé est figuré par la lettre indiquant en même temps la fonction, et le son prolongé par un tiret.

D'ailleurs, tous les temps se trouvent indiqués par des barres ou des doubles points de séparation. Le temps fort est précédé de la barre de mesure. Le temps faible est précédé du double point :



s'écrit : || *d* : *d* : *d* | *d* : *m* : *s* |

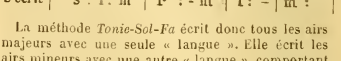
A quatre temps, il est fait usage du trait vertical entre les second et troisième temps :



s'écrit : || *d* : *m* | *s* : *m* | *f* : - | *r* |

Si, entre deux signes de séparation des temps, il ne se trouve aucune lettre, ni aucun tiret de prolongation, il faut faire silence pendant ce temps.

Si, entre deux signes de séparation des temps, il se trouve deux lettres, elles valent un demi-temps (division binaire). De plus, elles sont séparées par un point :



S'écrit | s : f. m | r : - m | f: - | m : |

La méthode *Tonic-Sol-Fa* écrit donc tous les airs majeurs avec une seule « langue ». Elle écrit les airs mineurs avec une autre « langue », comportant un *se* (*sol* dièse). Elle est donc *modale*. Elle pratique, elle aussi, la *mutation*.

Elle présente plus de complications que le système de ROUSSEAU, surtout en ce qui concerne la division de la mesure en temps, et les divisions binaires et ternaires. Elle nécessite plus de signes que la langue chiffrée. Obtient-elle ainsi plus de clarté?

Par contre, tandis qu'il semble illogique d'appeler *do, ré, mi...* des notes figurées par 1, 2, 3... comme le demande ROUSSEAU, la méthode anglaise se sert des lettres initiales *d r m...* que les enfants appelleront aisément *do-ré-mi...* Et cet avantage est si grand qu'il lui a valu un bien plus grand nombre de partisans que le système de Jean-Jacques[1].

### Méthodes de notation simplifiée.
### 2. — Méthodes chromatiques.

Dans le système modal le nom des degrés ne correspond pas à un son fixe. Que ces degrés soient *chantés* sur *do, ré, mi...* ou sur C, D, E..., ou sur D, R, M..., ou même sur *un, deux, trois*, ils ne représentent que des *fonctions* et non des sons absolus.

Quelques novateurs ont cru pouvoir concilier la théorie du son absolu avec celle des tonalités, et avec une représentation unique. Ils ont proposé de ne considérer que la succession des sons par demi-tons. En conséquence, ils ont établi une série de signes et de dénominations pour les *douze sons* d'une échelle chromatique, allant d'un son à celui qui compte un nombre double de vibrations (octave).

Ainsi, qu'on parte de $ut_2$ pour aller à $ut_3$, ou qu'on parte de $fa_3$ pour aller à $fa_4$, on empruntera une suite de douze sons, avec des dénominations correspondant à chaque série. Chacun de ces sons peut devenir *une tonique*, mais ces sons restent invariablement dénommés.

Dans cette série de douze sons, constituant une gamme chromatique tempérée, les sons 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, sont ceux d'une gamme diatonique majeure, et les sons 1, 3, 4, 6, 8, 9, 12 ceux d'une gamme diatonique mineure.

Les intervalles majeurs, mineurs, justes, augmentés, diminués, n'existent plus dans ces systèmes, et un intervalle se mesure au nombre de degrés ou de demi-tons qu'il comporte.

1. La méthode *Tonic-Sol-Fa* est exposée ici trop rapidement, malgré le long succès qu'elle obtint en Angleterre, — et nous ne pouvons nous étendre sur les procédés nombreux de lecture pratiqués, en *Tonic-Sol-Fa*, sur les grands tableaux muraux utilisés dans les écoles anglaises. On obtiendra des indications en s'adressant à *The Tonic-Sol-Fa College*, 26, Bloomsbury Square, London. W. C.

De même, nous ne pouvons parler de la méthode DISSEL, qui emprunte à la *Tonic-Sol-Fa* ses initiales, et qui fut pratiquée en Belgique, ni de la méthode modale WERNER, longtemps pratiquée en Suisse, et qui est utilisée encore à Zurich; ni de la méthode *Tonika-Do*, soutenue en Allemagne par HUNDRIEGGEN, MARIA LEO, et qui est adoptée par la plupart des professeurs de chant des écoles. Nous dirons seulement, plus loin, ce qu'elle doit à la méthode *Tonic-Sol-Fa*.

De ces principes communs partent plusieurs systèmes, qui ne présentent plus que des différences de notation. Les appellations des douze sons, les signes qui représentent ces sons, et aussi les signes de durée différencient ces systèmes.

Dans le *Dictionnaire de la musique* de J.-J. Rousseau se trouve résumé le système de Roualle de Boisgelou. Les noms proposés pour les douze touches du clavier sont : *ut, de, re, ma, mi, fa, fi, sol, be, la, sa, si.*

M. Menchaca propose les dénominations suivantes :

*la, se, si, do, dou, ré, ro, mi, fa, fe, sol, nou.*

M. Frémond :

*do, sa, ro, pa, mo, fa, co, sa, vo, la, bo, ga.*

M. Eyquem :

*do, di, ré, mi, fa, fi, sol, sil, la, li, si.*

Ces deux derniers novateurs utilisent un graphique qui rappelle celui de l'écriture usuelle, c'est-à-dire qui reproduit pour l'œil « la forme des ondulations mélodiques ». Dans la portée de deux lignes de M. Eyquem, les sept notes « qui correspondent aux touches blanches du clavier » sont écrites en initiales majuscules : D, R, M, F, O, L, S, et les autres en initiales majuscules anglaises D, R, M, F, O, L, S. Avec M. Frémond, les notes affectent des formes différentes suivant la série d'octave à laquelle elles appartiennent, et s'écrivent sur une portée de trois lignes.

M. Menchaca offre des signes piriformes, sans trait vertical pour l'octave *centrale*, avec un trait dirigé vers le haut pour l'octave *haute* (et se déplaçant pour l'octave *brillante*, l'octave *aiguë*, l'octave *suraiguë*), et avec un trait dirigé vers le bas pour l'octave *basse* (se déplaçant pour l'octave *grave*, et les octaves *profonde*, et *sous-profonde*).

Nous ne pouvons dire quelle est la valeur pratique, à l'école, de ces systèmes, que nous ne voyons pas utiliser. Les simplifications sont fort ingénieuses d'ailleurs, et parfois d'une logique parfaite.

Les critiques ne peuvent donc porter que sur les exposés de principes, et les premières critiques formulées concernent le *tempérament* sur lequel se basent tous ces systèmes. Il est fort difficile à un musicien d'admettre que le *la dièse* (qu'il s'appelle *bo*, ou *li*) se substitue au *si bémol*, et inversement que le *si bémol* (qu'il s'appelle *se* ou *sa*) se substitue au *la dièse*. Le fait que le piano est un instrument à tempérament ne justifie pas ces conceptions qui détruisent le sens tonal, même pour les pianistes.

Enfin, faute d'expérimentation soutenue, ces divers systèmes n'ont, jusqu'ici du moins, donné lieu à aucune recherche de procédés pratiques.

*
* *

Il est malaisé de porter un jugement d'ensemble sur la valeur pédagogique de ces diverses notations simplifiées, qui diffèrent les unes des autres et n'ont ni les mêmes avantages ni les mêmes défauts.

Ce qu'on peut dire, c'est que chaque auteur de système s'est trouvé en présence des mêmes difficultés et des mêmes nécessités, pour représenter les hauteurs des sons et leurs durées. Le minimum de signes nécessaires est à peu près le même partout, toutes simplifications étant opérées. Il faut de nombreux signes pour représenter les nombreuses idées inéluctables, pour figurer les sons naturels, les sons altérés, du grave à l'aigu, les tonalités (qu'on ne peut supprimer qu'en apparence), les modes, les durées des sons, les silences, les valeurs très diverses, les rythmes, les mesures, les accentuations, les ornements.

En tout cas, les critiques formulées au nom de l'enfance contre les difficultés de la notation usuelle ne peuvent être accueillies, nous le répétons, lorsqu'elles visent — c'est le cas général — des complications qui ne sont jamais entrevues à l'école. D'ailleurs, les procédés ne manquent pas qui permettent d'aborder sans peine, à l'école primaire, l'étude des altérations, des diverses tonalités, et des rythmes, et nous verrons que certains procédés utilisés par les méthodes de notation simplifiée peuvent d'ailleurs être mis à profit.

### La méthode directe. Delcasso. Laurent de Rillé. A. Dupaigne. J. Combaricu.

Le chant étant, de tous les exercices que comporte l'enseignement musical, celui qui est le plus tôt praticable, celui qui est le plus agréable, il peut venir à l'idée de profiter de l'étude des petits chants d'école pour initier aux intonations, aux tonalités, aux mesures, aux rythmes, et à l'écriture musicale. Quelques pédagogues ont pensé qu'il était aisé d'aller du chant au solfège. La plupart demandent que les enfants chantent d'abord les paroles des petits chants scolaires, puis, par cœur, les notes de ces chants, en guise de dernier couplet, — qu'ils s'exercent à battre la mesure en chantant, — qu'ils analysent, sans connaître le texte musical, quelques mesures du chant qu'ils ont appris, — qu'ils exécutent la gamme du ton emprunté, — qu'ils s'exercent à reconnaître les sons, les intervalles.

Delcasso, recteur honoraire, fut l'un des premiers, vers 1855, à recommander qu'on chantât par cœur les notes des chants appris en classe. Il composa quelques recueils de petits chants à cet effet (Hachette).

Laurent de Rillé, qui fut inspecteur de l'enseignement musical dans les écoles de la Seine (moins Paris), et qui a composé de nombreuses pages chorales pour les écoles et les orphéons, écrivit, lui aussi, un petit recueil de chants scolaires très simples, gradués, permettant l'utilisation de la méthode directe, sur le premier pentacorde d'*ut* majeur, sur les quatre dernières notes (*sol, la, si, do*), puis sur les notes de la gamme entière.

Albert Dupaigne, chargé de l'inspection générale de la musique dans les écoles normales, précise ainsi sa méthode[1] :

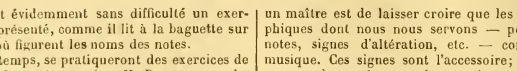
> Elle commencera par le *chant* lui-même, qui charme tout d'abord, et par l'application constante à ce chant des noms usuels des sept notes, les sept mots de la langue à apprendre, pour justifier le titre parlant de notre méthode : le solfège par le chant. Elle débute par donner à l'enfant l'habitude de nommer, par leur nom, les notes de tous ses chants, notes qu'il apprend d'abord par cœur ; et elle aboutit à faire reconnaître à l'audition, et désigner aussi par leur nom, les notes des airs vocalisés ou joués, qu'il ne connaît pas encore.

Les chants successivement appris porteront sur deux, trois, quatre, cinq notes.

1. *Le Solfège par le chant* (Hachette).

Copyright by Librairie Delagrave, 1930.

Sur les cinq notes du pentacorde, on pratiquera des exercices de solfège, de lecture, en se servant non pas de la portée, mais du nom des notes. M. Dupaigne écrit les noms de notes sur une ligne horizontale, et utilise le système du chronométriste de Galin pour marquer les temps, les sons prolongés, les silences, les divisions binaires :




L'enfant lit évidemment sans difficulté un exercice ainsi représenté, comme il lit à la baguette sur une échelle où figurent les noms des notes.

En même temps, se pratiqueront des exercices de dictée orale. La maîtresse (car M. Dupaigne ne s'adresse qu'à l'élément féminin) vocalise ou joue les notes sur un instrument. Les enfants répondent en chantant les notes avec leurs noms.

L'auteur insiste, et il ne saurait trop insister, sur l'utilité des exercices de *reconnaissance des sons*, ou de dictée. M. Dupaigne dit :

Il y a deux sortes d'exercices parallèles et réciproques conduisant au but, le premier étant l'introduction nécessaire au second, qui est le plus important. Ils sont la *version* et le *thème* de la langue musicale, et la version, où l'on comprend, même au thème, où l'on parle. Dans le premier, l'enfant chante de lui-même les sons dont on lui indique le nom sans chanter. C'est la *lecture*. Dans le second, l'enfant trouve (et plus tard écrira) le nom des sons qu'on lui fait entendre sans les nommer. C'est la *dictée*. Le premier forme plutôt la voix, le second forme plutôt l'oreille.

Ainsi, l'exercice d'analyse ou de reconnaissance des sons (dictée) apparaît, avec M. Dupaigne, comme plus utile que l'exercice de synthèse, ou d'exécution des sons et des durées.

Vient l'accord parfait. Puis on utilisera six, huit, neuf, onze et douze notes. On pratiquera de nombreux exercices à la baguette sur un tableau représentant la « triple échelle des accords parfaits majeurs », *do, mi, sol*, — *sol, si, ré*, — *fa, la, do*. Les trois échelles, juxtaposées, permettent de toucher soit les notes des accords parfaits (dans chaque colonne), soit les notes de la gamme, ou de tout exercice non modulant.

Suivent des exercices sur les accords parfaits mineurs, sur l'*accord de si*, sur les dièses et bémols, sur les modulations et tonalités.

Et alors seulement, M. Dupaigne passe à l'étude de la notation usuelle. Jusqu'ici, l'élève a donc soit chanté des notes par cœur, soit trouvé le nom des notes d'un chant appris, soit appris une mélodie en se servant des noms de notes.

De cinq à huit ans l'élève n'a donc pratiqué que des exercices de formation d'oreille ou de voix. A neuf ans, il est mis en présence de la portée muette, du méloplaste de Galin. La méthode est donc très lente. M. Dupaigne ne veut pas qu'on embrasse trop de choses à la fois, qu'on aille trop vite, qu'on vise trop haut. Il n'a pas le mépris de la simplicité. « Peu, mais bien, » est-il prêt à dire pour son compte, et « plutôt rien que mal ». Nous avons dit déjà que son but est un but moral, un but d'éducation bien plus que d'instruction.

Un autre partisan de la méthode directe, et qui la recommanda avec passion, fut Jules Combarieu. Il sert d'abord la cause des méthodes sensorielles lorsqu'il déclare : « L'éducation musicale devrait s'adresser toujours à l'oreille et ne jamais être, par analogie avec d'autres enseignements, une éducation visuelle. La pire erreur dans laquelle puisse tomber un maître est de laisser croire que les signes graphiques dont nous nous servons — portées, clés, notes, signes d'altération, etc. — constituent la musique. Ces signes sont l'accessoire; laissons-les au second rang de nos préoccupations.

J. Combarieu obtiendra que l'élève *parle le* langage musical (*parler* veut dire *chanter*) avant de le *lire* et, plus tard, de l'*écrire*.

Les premiers modèles seront les chansons populaires, et, le plus souvent, avec leurs paroles originales (ou retouchées légèrement pour les exigences de l'école).

Mais des chants spéciaux ont été composés par J. Combarieu dans l'ordre qu'il a établi, et à l'usage des débutants.

Ces chants sont d'abord chantés par imitation, ensuite avec le livre sous les yeux, pour que l'élève fasse connaissance avec l'écriture. Et cette méthode directe sera, l'auteur le souhaite, employée le plus longtemps possible.

Il admet donc, dès le début, une application du chant à la notation usuelle, et aussi, d'ailleurs, une part d'exercices de technique musicale et de solfège, mais de solfège très simplifié.

Et il se pose les questions suivantes :

« Commencerons-nous par une définition générale de la musique ou de la mélodie? — Autant vaudrait commencer une leçon d'escrime ou de natation par un devoir écrit.

« Commencerons-nous par la *lecture des notes?* par la distinction de celles qui sont sur les *lignes* et de celles qui sont dans les *interlignes?* J'estime que ce serait tourner le dos au bon sens. »

Et cela nous rappelle les opinions — analogues, et formulées également avec énergie — de M. Marcel Prévost. « Pas de leçon parlée puisqu'il s'agit de chant, pas de leçon raisonnée puisqu'il faut apprendre à sentir, à goûter, à aimer l'art. » (Rapport sur la valeur éducative du chant.) Et ailleurs : « Qu'on m'ouvre la porte du temple, mais qu'on ne me pousse pas dedans d'un coup de poing ». (*L'Art d'apprendre*[1].)

J. Combarieu demande encore :

« Commencerons-nous par une leçon sur la gamme? — Ce serait commencer par la fin. »

1. Et encore : « Maître qui commences ton enseignement par une définition rebarbative, je n'ai que faire de ton savoir, remporte-le, avec la définition et ton arrogante faconde. » (Marcel Prévost, *L'Art d'apprendre*.)

« L'apprentissage de l'art par l'intelligence, le livre qui commence par : « La peinture est l'art de... » — Non, non, cent fois non. L'amoncellement rebarbatif des théories et des règles, au seuil d'une science, ne m'inspire qu'aversion... mais c'est une erreur déplacée bien plus grave que lorsqu'il s'agit de géométrie que de commencer (l'enseignement de la peinture en disant : « La peinture est un art qui... » (Ib., *Ibid.*)

« Apprendre la musique par l'intelligence, en de longues leçons bourrées de règles, de définitions, de questionnaires théoriques, d'arithmétique musicale, faire une étude prématurée des signes d'écriture musicale, voilà le plus sûr moyen d'étouffer tout sentiment artistique. » (Ib., *Rapport sur la valeur éducative du chant.*)

L'enfant apprendra d'abord à reconnaître les rythmes, à les marquer. Il le fera joyeusement, car il aura le plaisir de l'activité. Il mettra une note sur chaque temps, une note sur deux temps, deux notes sur un temps. Il apprendra à battre la mesure.

En intonation, il partira des trois sons : *do, mi, sol.* « Telle est la base de la musique, » rappelle J. Combarieu. Le maître se conforme ainsi à la réalité des faits, mais sans donner, de ces faits, aucune explication théorique. Le maître doit renoncer à la gamme.

« Commencer par épeler *do, ré, mi, fa, sol, la, si, do,* en mettant tout sur le même plan, est un usage que nous repoussons, comme contraire à la nature des choses enseignées, comme fondé sur une base musicalement inexistante (la gamme) et comme étant, par surcroît, beaucoup plus difficile. Il faut remarquer, en effet, qu'autant les enfants sont embarrassés pour émettre correctement les notes de la gamme, autant ils émettent avec facilité *do, mi, sol, do.* Pour débuter par là, nous avons deux raisons, également décisives, et dont l'une ou l'autre serait suffisante : raison de simplification et d'agrément pour l'élève; raison de vérité musicale. »

On peut admettre, avec J. Combarieu, qu'il est préférable de commencer par la quinte et l'accord parfait, par des séries musicales offrant peu de combinaisons, pour que les exercices de reconnaissance des sons (dictée) puissent porter sur des étapes très simples au début. Les combinaisons des sons de la gamme sont nombreuses, et permettent l'étude de tous les intervalles simples majeurs, mineurs et justes. Il convient donc d'attendre pour aborder l'étape « gamme », ce qui n'empêchera pas d'exécuter des gammes, de bonne heure, en degrés conjoints, notamment pour y appliquer certains procédés de rythmique.

Dès qu'il connaîtra *do, mi, sol,* et qu'il reconnaîtra ces trois sons, l'élève connaîtra deux autres accords parfaits de l'échelle diatonique : *fa, la, do,* et *sol, si, ré.*

Ces premières études se font sans qu'on ait recours à l'écriture musicale.

Puis s'exercera l'attention des yeux. Elle portera d'abord sur *do, mi, sol,* puis sur *fa, la, do,* — *sol, si, ré,* et enfin sur une disposition de ces notes, basée sur leur hauteur, et qui constitue *la gamme.*

L'éducation musicale se poursuivra toujours à l'aide de chants populaires, et de chants choisis, et avec un minimum de solfège. La théorie musicale sera constamment simplifiée. (J. Combarieu, dans ses ouvrages, en donne l'exemple jusqu'à supprimer l'armure d'un morceau s'il ne contient pas de notes affectées par les altérations constitutives !)

Enfin, les élèves exécuteront surtout des œuvres chorales à trois et quatre voix, des chœurs, des canons, fugues, chorals.

Fidèle à son principe de ne tirer les lois et définitions que des faits, J. Combarieu termine son second volume en nous apprenant ce que c'est que la musique. C'est l'heure, en effet, où l'élève — le grand élève — est apte à comprendre cette définition.

Plus encore que de tout autre système, on peut dire de la méthode directe qu'à s'exercer seule elle apparaît comme insuffisante. Le procédé qui consiste à aller du chant au solfège ne peut tenir lieu de tout, et remplacer tant d'heureux moyens qui ajoutent à l'enseignement musical l'attrait de la variété. Les exercices divers de solmisation, de lecture ou d'analyse, faciles à pratiquer avec de jeunes enfants, sont trop utiles pour qu'on renonce à les utiliser.

Si l'on peut, si l'on doit partir du chant, — comme nul ne le conteste, — pour aller vers l'exercice purement musical, il y a intérêt, après quelques années, à prendre le chemin inverse, à donner le chant comme une application des études musicales, des exercices de solmisation et, aussi, des études de solfège. Le maître doit essayer d'enseigner les chants autrement que par audition. Il le doit pour gagner du temps, pour amener l'enfant à se passer d'aide et à produire un effort, pour montrer le plus tôt possible l'heureuse utilisation pratique des études musicales. Il se trouve contraint de renoncer à la transmission orale pour faire étudier, avec la précision voulue, une œuvre chorale, un chœur à plusieurs parties. Et il peut, très vite, renoncer à ce mode de transmission, bien avant même d'enseigner aux enfants à lire sur la portée, en les habituant par exemple à suivre la baguette, à chanter sur une représentation graphique de l'accord parfait, du pentacorde, ou de la gamme.

La méthode directe ferait la part un peu trop belle au serinage, — au psittacisme, pour parler savamment, — mais elle apportera, par instants, et surtout dans la période d'initiation, quelques moyens de plus qui aideront à varier la leçon, — soit qu'on fasse chanter par cœur, en guise de dernier couplet, les notes d'un chant appris par audition, — soit qu'on pratique, sur la mélodie de ce chant connu, un exercice de dictée orale, consistant à retrouver auditivement les notes qui la composent. C'est alors un exercice d'analyse de premier ordre.

Cette culture musicale directe ne pourra se faire qu'avec des chants aidant à la culture du goût. Il n'est pas inutile de l'affirmer ici, car les partisans de la méthode ont justement proposé, pour cette éducation première, des petits chants souvent ridicules, qu'ils ont écrits en s'ingéniant à rimer avec les noms des notes, ou à mettre en vers quelques règles de théorie musicale. On ne peut que s'attrister en entendant chanter avec conscience des paroles comme celles-ci : « Une noire — c'est notoire — vaut la moitié — tra la la — de la blanche que voilà. »

La moindre mélodie populaire ferait mieux l'affaire de la musique.

### La méthode rythmique.

On a pu constater déjà que les auteurs de systèmes d'enseignement musical ne se sont, pour la plupart, intéressés qu'en second lieu — ou pas du tout — à la culture vocale. Ce n'est pas la seule lacune à relever. S'ils s'attachent presque exclusivement aux sons et à leur représentation, ils consacrent un examen beaucoup plus attentif aux hauteurs de sons qu'à leurs durées.

S'ils sont partisans d'une éducation d'oreille faite « avant le signe », ils semblent ou ne pas savoir que la perception des valeurs et des rythmes relève également du sens auditif, et que les exercices de rythmes contribuent aussi, pour leur part, à la formation de l'oreille, — ou manquer de moyens pour entreprendre une étude du rythme sans recourir à quelque notation.

Nombreux sont ceux, parmi les auteurs de manuels, qui ne savent conseiller que le pauvre exercice de *lecture rythmique,* privé d'intonation et, par con

séquent, de musicalité, de vie, d'attrait. Cet exercice, d'ailleurs, n'est possible que lorsqu'on se trouve déjà en présence d'une portée.

Les galinistes eux-mêmes ne peuvent faire porter leur procédé de *langue des durées* que sur un exercice noté, en chiffres, ou autrement, malgré leur désir d'enseigner l'idée avant le signe.

Pourquoi cette lacune à peu près générale? Nous avons fait connaître une première raison : on manque de moyens à proposer pour une étude élémentaire du rythme. Mais il est aussi une erreur très courante et qui se formule ainsi : « Les enfants n'éprouvent pas de difficultés à lire en mesure, à interpréter les valeurs. Seule l'intonation les embarrasse. » Enfin, on considère trop souvent que l'étude des rythmes n'a pas de valeur éducative, ni d'utilité immédiate.

Il est une expérience qui permet de constater que les plus grands élèves des écoles, lorsqu'ils solfient un exercice à deux parties dyssymétriques, ont plus à craindre de la concurrence rythmique que de la diversité des sons.

L'expérience consiste à faire solfier un exercice à deux parties symétriques, composé seulement de blanches. On solfie avec assurance, à première vue. Puis le maître transforme le rythme de cette leçon de solfège (soit en modifiant l'écriture, au tableau, — soit par simple convention verbale). Par exemple, dans chaque partie, et dans chaque mesure, il transforme la blanche en deux noires. On solfie encore avec assurance. A la blanche il substitue noire et soupir, puis soupir et noire. Enfin ces deux derniers rythmes sont utilisés simultanément, en deux parties dyssymétriques[1]. Le maître constate alors que les élèves solfient sans précision, et que la dernière combinaison les conduit même à chanter sans justesse une succession de sons facile, qu'ils arrivent à savoir par cœur. Il y a sans doute à cela des causes diverses, mais, en premier lieu, l'antagonisme des rythmes.

Il a été donné à chacun d'entendre les enfants déformer le rythme des chants au point de faire perdre à la mélodie tout son caractère : le ternaire devient binaire, ou inversement; la *Marseillaise* perd ses doubles croches, les valeurs brèves s'allongent, tandis que les longues durées se contractent (à tel point que le refrain : « Aux armes... » est parfois chanté à trois temps au lieu de quatre!). La complaisance de ceux qui enseignent y est parfois pour quelque chose, et parfois aussi leur propre impuissance à interpréter fidèlement le rythme d'un texte musical.

On le voit, il y a des difficultés à vaincre, et une éducation rythmique est nécessaire pour assurer l'exactitude des exécutions chorales.

A ceux qui, d'autre part, contestent l'importance éducative de cette étude il faut bien rappeler — même si l'on ne peut éviter la banalité des redites — de quelle valeur est cet élément premier en musique, élément « vivifiant et fécond » (V. D'INDY). Le rythme facilite considérablement, pour de jeunes enfants, la compréhension de la mélodie et du texte poétique (lorsque l'adaptation prosodique est bonne). Il est activité, et, comme tel, il facilite énormément la mémoire des sons.

L'un des principes pédagogiques d'Herbert Spencer invite à consulter la marche qu'a suivie la civilisation pour trouver la bonne méthode d'éducation, ou mieux, la progression la plus naturelle. « La genèse de la science, chez l'individu, doit suivre la même marche que la genèse de la science dans la race. » Or, le rythme semble être à la base de la musique, — il s'y trouve encore chez les peuples les moins civilisés. On peut donc, avec les *primitifs* que sont les enfants, commencer l'éducation musicale par les exercices de rythme. Ce sera commencer par l'agréable et l'actif.

On verra, dans un chapitre suivant, quel parti Mme MONTESSORI tire, avec les jeunes enfants, — et avec les anormaux, — des premières perceptions de rythme, — et par quels exercices elle conduit cette initiation.

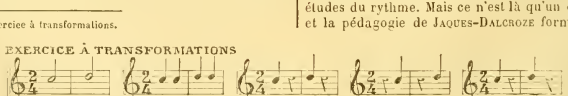
M. JAQUES-DALCROZE connaît tous les avantages d'une éducation musicale basée sur l'étude première du rythme. C'est du geste rythmé que, pour lui, naîtra la mélodie. M. JAQUES-DALCROZE développe les facultés de mouvement de l'enfant, l'amène vite à aimer — après le rythme — les sonorités, la musique elle-même, le met en possession de moyens nouveaux, tant pour comprendre la musique que pour l'exprimer. Donc il éduque avant tout le corps, mais pour affermir la volonté, affiner la sensibilité, développer les facultés de perception, car le perfectionnement des moyens physiques rend la perception externe plus facile, plus précise. Il s'adresse ainsi bientôt à l'oreille, puis au sens esthétique, qu'il cultive dans l'action et dans la joie.

Toujours l'action et l'émotion précéderont l'explication. Quant à l'étude de la notation, elle ne sera entreprise qu'après une suffisante éducation de l'oreille, c'est-à-dire quand l'enfant reconnaîtra les rythmes, d'abord, et les sonorités, ensuite.

Une première année sera consacrée aux seules études du rythme. Mais ce n'est là qu'un « départ », et la pédagogie de JAQUES-DALCROZE forme un tout

1. Exercice à transformations.

EXERCICE À TRANSFORMATIONS



Premier aspect de l'exercice — 1e transformation — 2e transformation — 3e transformation..... Dernière transf

* Les exercices à transformations rendent de précieux services, surtout dans les écoles où l'on manque de livres. L'exercice du tableau est transformé rapidement, aux yeux des enfants. Le caractère des modifications apparaît aussitôt.

Le gain de temps est plus grand encore si l'on se dispense même de modifier l'écriture de l'exercice premier, écrit en valeurs égales. On obtient les modifications en les commandant, ou en utilisant le tableau des mélanges (V. WILHEM), ou la dactylorythmie (voir plus loin, dans ce chapitre). On arrive à réaliser des combinaisons de temps à division binaire et à division ternaire, alternatives ou simultanées.

harmonieux et complet. « De même, dit Mlle VINCELO, (*La Nouvelle Education*, janvier 1929), que le rythme seul, squelette de l'anatomie musicale, ne fait pas toute la musique, de même le rythme seul, malgré son importance, ne fait pas toute la méthode d'éducation physique qu'est la Rythmique ». — Et nous ajoutons : surtout quand la Rythmique se propose de remplir un vaste programme d'éducation artistique.

Le point de départ sera dans l'étude de la marche. L'enfant différenciera les mesures en marquant les temps forts, dans ses exercices de marche. Les bras, eux aussi, sont appelés à marquer les temps. On réduira au minimum la dépense musculaire — et non d'énergie, — sur les temps faibles.

Des commandements brusques, inattendus, qui s'expriment par des « hop! », viennent arrêter l'enfant dans sa série de gestes rythmés, ou bien au contraire le font partir, ou bien encore modifient la série des mouvements, substituent un mouvement de bras à un mouvement de pieds, visent à réaliser l'obéissance immédiate du corps, à développer l'attention, à donner une indépendance aux membres en détruisant les solidarités gênantes.

Le piano est indispensable aux exercices de rythmique DALCROZE. C'est le piano qui commande. L'enfant le suit dans toutes ses exigences de rythme ou d'intensité, traduit ce qu'il entend, obéit spontanément, répond à l'appel du pianiste improvisateur chaque fois que changent les mesures, les durées, les nuances. On joue *piano* et l'enfant marche avec légèreté sur la pointe des pieds. L'harmonisation se fait lourde, et la démarche aussi. Le rythme rebondit, et tous les enfants font comme lui.

Ainsi, il y a une assimilation, une pénétration du rythme et de la musique en chaque être. Il y a, chez tous, un écho immédiat de tout ce qui est musique.

Parfois, les exercices sont dirigés par l'un des petits élèves. Il bat la mesure à deux, trois, quatre temps. Il ajoute des accents. Il indique des nuances. Et le pianiste ainsi que les autres enfants lui obéissent.

Un autre exercice consiste à placer les élèves en quatre files, l'une devant être attentive aux mélodies composées seulement de *blanches* (à 2/4), l'autre aux mélodies composées de *noires*, l'autre, de *croches*, et la quatrième, de *sautillés* (croche pointée et double croche). Chaque groupe guette le retour du rythme qu'il est chargé d'interpréter. Il n'intervient donc pas sans être sollicité par la musique. C'est un exercice de spontanéité, de mémoire, et surtout d'attention.

L'enfant apprend à battre simultanément des mesures différentes, à représenter les divisions binaires ou ternaires, à interpréter des rythmes irréguliers, des *canons rythmiques*. (Le piano donne des thèmes rythmiques qui sont reproduits par l'élève avec une mesure de retard.)

Les enfants s'exercent également à suspendre la marche pendant un certain nombre de temps, — les silences. Ils comptent mentalement ces temps de silence, et repartent tous, avec une grande précision, quand les temps sont comptés, sans avoir ni pressé ni ralenti. C'est une sorte d'*audition intérieure*, analogue à celle que M. JAQUES-DALCROZE fait pratiquer avec les sons des gammes, et qui permet de constater que chaque enfant garde en lui le battement de la mesure, qu'il réalise un certain rythme incarné. Il y a mieux : les enfants interprètent en marchant les mesures composées (par exemple une mesure à 12/8) en décomposant les temps. « Puis ils retirent une croche à chaque mesure, jusqu'à obtenir, à la fin, une mesure composée d'une seule croche et de 11 temps de silence. Il faut noter que le silence est réalisé en rythmique par l'arrêt simultané des jambes et des bras, ce qui en complique l'exécution, mais rend plus sensible la suspension complète de la musique qu'il représente[1]. »

Les exercices portent sur toutes les difficultés de rythme. L'une des grosses difficultés est due aux notes syncopées. « Les fillettes sont groupées par deux, et l'une *marche les temps* tandis que l'autre *marche les notes syncopées;* elles parviennent ainsi, sans effort apparent, à nous montrer des syncopes par anticipation et par retard. Et l'image de ce groupe se grave dans le cerveau de tous; la syncope se concrétise très exactement par la vision du temps remorquant après lui la note ou étant entraîné par elle. » (Même article.)

L'oreille s'est développée en s'exerçant à reconnaître les rythmes, les intensités, les modifications de mouvement. Les rythmiciens ont à leur disposition un grand instrument de perfection : une attention constamment en éveil. Cette attention, bien fidèle, sera mise à profit au cours des études qui suivent, et qui portent sur les sonorités, les sons, les intervalles, les accords, les gammes, les tonalités.

L'exercice d'*audition intérieure* est pratiqué maintenant avec des suites de sons. Les élèves chantent une mélodie ou une gamme. Le maître lance un « hop! » bref et inopiné. Les élèves cessent de chanter mais poursuivent, en pensée, la série musicale. Au second « hop! », ils continuent vocalement la série.

Les gammes, servant d'exercices d'audition intérieure et de solmisation, se chantent toutes de *do* à *do*, ou de *do dièse* à *do dièse*. Ainsi, la gamme de *sol* majeur, au lieu de partir de sa tonique *sol*, se chantera sur

*do, ré, mi, fa♯, sol, la, si, do.*

Les gammes majeures constituent ainsi, partant de *do*, de nombreuses échelles, nouvelles en apparence.

M. JAQUES-DALCROZE s'adresse de la sorte beaucoup plus à l'attention et à l'intelligence des élèves qu'à leur sens musical. Mais il voit, dans ce procédé, une occasion de différencier les tonalités et les gammes. Les demi-tons se déplacent; l'élève observe les places qu'ils occupent et cherche la tonique. M. DALCROZE ajoute que toutes les voix peuvent chanter les gammes partant de *do*, et que cette pratique grave très vite dans la mémoire le son de l'*ut* fondamental. Ainsi, l'analyse tonale se trouverait facilitée; l'audition absolue serait favorisée; et il y a — ceci ne peut être contesté — simplification vocale.

Des dictées orales sont faites fréquemment; M. DALCROZE donne une progression de dictées, dans ses ouvrages.

L'éducation musicale s'est donc faite d'une part par l'étude des rythmes, d'autre part par l'étude des sonorités. Ces deux séries vont se combiner, et des exercices mixtes permettront de poursuivre simultanément l'étude des sons et celle des mouvements corporels.

---

1. Extrait d'un article de Mlle Paule COCHARD, sur la rythmique J.-D., paru dans le bulletin de l'*Art à l'école*, n° 85.

L'enfant prouvera qu'il reconnaît la succession ascendante des sons (en avançant), ou la succession descendante (en reculant), ou l'identité des sons (en marquant le pas).

D'ailleurs, la phonomimie élémentaire, ou naturelle, est également utilisée (voir les signes manuels de WILHEM). La main s'élèvera, de la poitrine jusqu'au front, avec la série ascendante, et pour contrôler ainsi le degré de tension des cordes vocales, et les diverses places où se localisent les vibrations sonores.

D'autre part, se pratiqueront des associations de mouvements corporels continus, avec des sons vocaux soutenus. Puis s'introduiront des interruptions.

Les rythmes et les sons s'associeront autrement encore : une gamme est exécutée sur un certain rythme. Au commandement de *hop!* elle sera exécutée sur un rythme différent (les rythmes pourront être indiqués au tableau).

Puis viendront les exercices de dissociation, soit que l'élève chante *piano* en marchant bruyamment, soit qu'il marche à pas feutrés en chantant fort. Il pourra aussi chanter deux notes en exécutant trois gestes (ou quatre, ou cinq), ou faire le contraire. Il chantera une mélodie en effectuant un rythme qui lui est étranger.

M. JAQUES-DALCROZE attache un grand prix à la culture vocale, qu'il entreprend avec des exercices divers de *pose de voix*. de *souplesse*, de *respiration*, de *concordance entre l'audition et l'émission*.

Une méthode d'une telle envergure, qui comporte encore des exercices de *mémorisation*, de *phrasé*, de *nuancé*, d'*accentuation*, de *transposition*, ne peut être connue que si l'on assiste à des démonstrations nombreuses, que si l'on consent même à se faire élève, que si l'on se reporte aux nombreux ouvrages didactiques de M. JAQUES-DALCROZE[1].

*
* *

La méthode DESSIRIER, partie de Belgique, n'est pas exclusivement non plus une méthode de rythmique. Elle prévoit aussi une culture d'oreille par les intonations, et des exercices graphiques pour l'étude des signes. Ce sont même les procédés d'intonation qui ont seuls survécu dans les écoles belges, où cette méthode a été longtemps appliquée intégralement.

Mais, par contre, c'est la partie concernant le rythme qui est quelque peu connue en France, où d'ailleurs les propositions de H. DESSIRIER ont été modifiées dans un sens plus pratique.

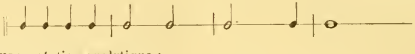
L'auteur considère trois groupes de durées :

1° les notes et les silences d'un temps,

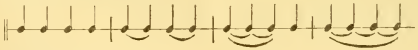
2° les notes et les silences valant plus d'un temps (les multiples);

3° les notes et les silences valant moins d'un temps (les sous-multiples).

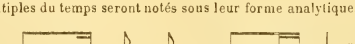
Les signes de durée de la notation usuelle ont l'inconvénient, pour l'enfant, de ne pas rappeler les valeurs correspondantes. Ainsi, à l'examen des figures de durée, rien ne permet de voir que la *blanche* vaut deux *noires*. Aussi, à la notation suivante :



H. DESSIRIER préfère une notation analytique :



De même, les sous-multiples du temps seront notés sous leur forme analytique, et les valeurs suivantes



s'écrivent :

Cette écriture s'accompagne de signes manuels rythmiques, pour représenter le temps et ses sous-multiples, à l'aide des doigts, réunis ou écartés.

Ce sont ces signes, pratiques, qu'on utilise. Mais, tandis que H. DESSIRIER considère que la noire vaut quatre doubles croches, et qu'elle doit se représenter à l'aide de quatre doigts réunis (tandis que les quatre doigts écartés figureront quatre doubles croches séparées), ces mêmes signes manuels servent maintenant à figurer le temps (un doigt) et ses multiples. C'est, en effet, sur ce temps et sur les multiples que portent seulement les premiers exercices élémentaires. L'écriture en doubles croches ne serait possible que si l'on recourait dès le début aux mesures à 2/16, 3/16, 4/16, que l'on ignorera toujours à l'école primaire.

La dactylorythmie — système DESSIRIER transformé — permet des exercices de synthèse et d'analyse, — soit que les élèves exécutent (en chantant une suite de sons déterminés, comme la gamme) les durées indiquées par les doigts du maître, — soit que les élèves représentent eux-mêmes les durées d'un chant qu'ils exécutent par cœur, ou des sons que chante le maître.

La mimique se fait d'après les règles suivantes :

1. Un doigt représente un son d'un temps.
2. Plusieurs doigts *séparés* représentent *plusieurs sons* d'un temps.
3. Plusieurs doigts *réunis* représentent *un son* de plusieurs temps :

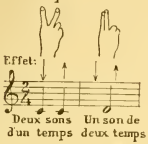
1. *La Rythmique* (2 vol.). *La Plastique animée* (1 vol.) (préface et exercices). — *Les Gammes et les tonalités* (3 vol.), Jobin, éditeur, Lausanne, Suisse). — En France, chez Rouart-Lerolle, 29, rue d'Astorg, Paris.

Des démonstrations ont lieu assez fréquemment, à Genève, Paris, Londres. Des cours réguliers sont donnés dans ces villes (à Genève, 44, rue Terrassière).

DACTYLORYTMIE À DEUX TEMPS

*La main du maître, vue par lui :*

*vue par l'élève :*

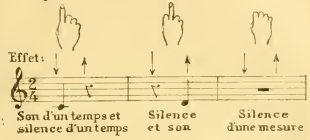



En ce qui concerne les silences, la mesure ayant été indiquée : *un* doigt disparaissant (replié en dedans) invite au silence d'un temps; le poing fermé figure le silence d'une mesure :

SILENCES À DEUX TEMPS

*La main du maître vue par lui :*

*vue par l'élève :*

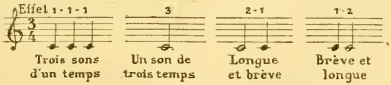



Le mécanisme est toujours très simple et d'une conception si naturelle que, après avoir utilisé les figurations propres à la mesure à deux temps, il n'y a pas de nouvelles conventions à prendre avec les enfants lorsqu'on utilise les figurations à 3 et 4 temps :

DACTYLORYTMIE À TROIS TEMPS

*La main du maître, vue par lui :*

*Vue par l'élève :*

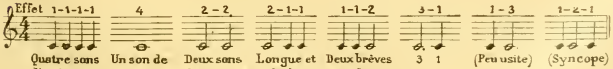



Nous laissons de côté les figurations des silences, à trois temps et à quatre temps, puisque le silence se fait, là encore, à la place marquée par le doigt replié :

DACTYLORYTHMIE À QUATRE TEMPS.

*La main du maître, vue par lui :*

*vue par l'élève :*




La dactylorythmie constitue le procédé le plus simple et le plus concret permettant de connaître l'*idée* avant le *mot* et surtout avant le *signe*. Les enfants exécutent des sons d'un temps, de deux, trois, quatre temps, et des silences, sans savoir que ces idées s'appelleront, à 2/4, 3/4, 4/4, des noires, blanches,... ou soupirs.

Les doigts se prêtent aisément à toutes les attitudes, — avec l'aide du pouce, au besoin.

**Recherche des intonations.** — Pour établir son système reposant sur l'idée des tonalités et l'appréciation des fonctions tonales, Dessirier renonce, là encore, au raisonnement, — et, quoique cette partie de sa méthode n'ait plus de rapports avec

sa rythmique, il n'est pas inutile de l'examiner.

Dessirier traitera les difficultés d'intonation, dans tous les tons, à l'aide de formules transposables, — reprenant ainsi, pour en faire un système complet, le procédé qui amena Gui d'Arezzo à utiliser isolément (pour retrouver les hauteurs de sons) les phrases de l'hymne de Saint-Jean.

Dessirier — empruntant à Newton une comparaison bien connue — rapproche la gamme des sons de celles des couleurs de l'arc-en-ciel. Sept sons, sept couleurs. Les couleurs I, III, V (rouge, jaune, bleu) sont les plus saillantes, — ainsi que les sons I, III, V, sons primordiaux, calmes, fixes, permettant un repos mélodique, et constituant l'accord parfait de tonique. Il existe des couleurs secondaires (II, IV, VI, VII), comme il existe des sons secondaires dans la gamme, sons mobiles, subissant l'attraction des notes de l'accord parfait de tonique.

De ces comparaisons, tout un système progressif peut être tiré en faveur de l'étude de l'accord parfait, et son utilisation comme appui mental.

En quoi consistera la recherche de l'intonation, puisque la méthode se propose surtout de guider cette recherche?

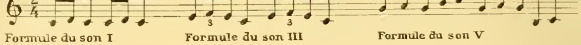
1° à ne jamais solfier une seule note sans en avoir préalablement trouvé le son dans sa formule propre;

2° à ne jamais solfier une seule note sans en dessiner la formule.

Quelles sont ces formules, figurant encore dans les récents programmes belges?

Ce sont sept groupes de notes, prenant place dans un canon à trois voix, et constituant des moyens mnémoniques pour retrouver les divers sons.

Chaque phrase du canon — ou mieux, chaque incise — part de l'un des trois sons primordiaux I, III, V et comprend l'un des autres sons (secondaires) 2, 4, 6, 7 (nous chiffrons à la manière de Dessirier, en romain pour les notes de l'accord parfait, en arabe pour les autres notes) :




Formule du son I — Formule du son III — Formule du son V

Les sons I, III, V seront donc faciles à retrouver si l'on connaît bien les formules. Partant du son 1 (le *do*, en ton d'*ut* majeur), on sera conduit vers la seconde incise, celle du son III, et vers la troisième, celle du son V.

Les enfants sauront donc les formules par cœur, et les appelleront constamment à l'aide.

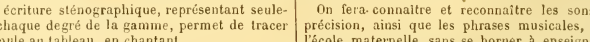
Ces mêmes incises permettront de retrouver également le son des notes 2, 4, 6, 7.

En effet, après avoir chanté : *Do, ré, do, do, ré, do,* l'enfant n'aura qu'à couper l'incise, qu'à répéter en écho RÉ, *do* et enfin RÉ, pour avoir le son de la note 2.

Avec la seconde incise, il trouvera le son de la note 4 en chantant d'abord : *mi, fa, mi, do,* puis FA, *mi, do.*

La troisième lui donnera le son 6, et le son 7. Car de cette incise : *sol, la, sol, si, do,* on détachera LA, *sol, si, do* (son 6) ou bien seulement SI, *do* (son 7).

Ceci fait donc, en réalité, sept formules, se notant ainsi :



Formule du son I — 2 — III — 4 — V — 6 — 7

Ce canon s'apprend (quelque peu modifié) en *do* mineur. Et ces deux types, l'un majeur, l'autre mineur, se transposent dans tous les tons et tous les modes.

Une écriture sténographique, représentant seulement chaque degré de la gamme, permet de tracer la formule au tableau, en chantant.

### La méthode intuitive et sensorielle.

### Coménius, J.-J. Rousseau, Pestalozzi, Frœbel, Nægeli, Galin, Itard, Seguin, Mmes Pape-Carpentier, Montessori. — Pédagogie moderne.

A revoir les principes formulés avec insistance par les partisans des méthodes intuitives et sensorielles, on peut s'étonner que ces principes n'aient pas fait naître beaucoup plus tôt des pédagogies musicales pratiques. Mais on a longtemps songé à faire l'éducation des sens, de l'oreille, sans toutefois recourir à la musique. Cependant, en 1640, Coménius écrivait :

« Il n'y a rien, dans l'intelligence, qui n'ait d'abord passé par les sens... Que l'élève apprenne à connaître les sons, qu'on exerce d'abord les sens (perception), puis la mémoire, puis l'intelligence, puis le jugement. Le savoir commence par l'observation. »

On fera connaître et reconnaître les sons avec précision, ainsi que les phrases musicales, et dès l'école maternelle, sans se borner à enseigner aux meilleurs élèves, car tout peut être appris à tous. Et Coménius introduit chant et musique dans un système d'instruction primaire qui prend l'enfant à cinq ans.

Sa pédagogie est d'actualité, et la méthode intuitive d'enseignement musical est toute en germe dans ses ouvrages. Le « faire agir » vient de lui, — non de nos contemporains du nouveau continent, et il dit fort bien : « On apprend en s'exerçant. L'écriture s'apprend en écrivant, la musique en exécutant des sons. »

J.-J. Rousseau, — dont il ne faut considérer ici que les conceptions pédagogiques d'ordre général, et non plus le projet de réforme de la notation, — J.-J. Rousseau, l'auteur de l'*Emile*, reprend les mêmes idées avec passion, et affirme l'importance

de cette éducation des sens qu'il a tant contribué à faire prendre en considération.

Il dit : « Un enfant est moins grand qu'un homme : il n'a ni sa force ni sa raison, mais il voit et il entend aussi bien que lui ou à peu près... Les premières facultés qui se forment et se perfectionnent en nous sont les sens. Ce sont les premières qu'il faudrait cultiver : ce sont les seules qu'on oublie ou celles qu'on néglige le plus. » Et il fait connaître tout ce qu'on peut attendre de cette éducation sensorielle qui servira à former le penseur ou l'artiste : « Exercer les sens n'est pas seulement en faire usage : c'est apprendre à bien juger par eux, c'est apprendre pour ainsi dire à sentir : car nous ne savons ni toucher, ni voir, ni entendre que comme nous avons appris. » Il demande qu'on rende l'ouïe fine, sensible au rythme et à l'harmonie, — qu'on exerce la voix non seulement à bien articuler, à prononcer exactement, à se produire avec mesure, mais aussi à devenir musicale, souple, égale, juste. C'est bien là l'objet de l'enseignement musical du premier âge : développer les deux organes du jeune chanteur-musicien, en développant, en même temps, son goût artistique.

Et Rousseau s'élève avec force contre les professeurs de son temps pour qui la musique n'est plus « la science des sons », mais la science des blanches, des noires et des croches. Il dit : « Dès que ces figures cesseraient de frapper leurs yeux, ils ne croiraient plus voir de la musique. D'ailleurs, ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendraient-ils facile aux autres ? » (*Dictionnaire de musique.*)

Un autre avantage de la méthode sensorielle c'est que, suivant le mot de Fénelon, « elle remmera tous les ressorts de l'âme de l'enfant ». L'extrême variété sera possible ; l'étude des sons sera rendue aimable ; l'enfant agira ; il sera sans cesse appelé à découvrir, à l'aide de moyens qui semblent faire disparaître le maître, mais qui font à coup sûr disparaître le livre.

Cette double indication de Rousseau, sur l'objet de la première éducation musicale et sur la méthode, lui donne bien plus droit à notre reconnaissance que le système de notation qu'il a inventé ou repris, et que toute sa musique.

Dans le grand édifice pédagogique bâti par Pestalozzi (1746-1827), on reconnaît toute l'empreinte de Rousseau.

Dès ses premiers écrits, *La Soirée d'un solitaire, Léonard et Gertrude*, Pestalozzi donne une grande place aux exercices de chant. L'enfant n'apprendra que ce qu'il doit savoir : le chant, le calcul, l'écriture, la lecture de la Bible.

Plus tard, dans son système d'enseignement, il distinguera trois degrés dans le développement de l'esprit : la perception, la langue, la pensée.

1° Les connaissances naissent de l'exercice de nos facultés sur les objets qui nous entourent. « Les yeux et les oreilles, comme aussi l'organe de la voix, se développent de bonne heure par l'exercice continuel auquel on les soumet. Le dessin et le chant sont particulièrement propres à leur donner un haut degré de perfection. » Les facultés de perception se fortifieront d'autant plus vite (comme les autres facultés d'ailleurs) que l'exercice sera mieux adapté aux forces, plus agréable, et qu'il provoquera davantage l'enfant à l'action. « Le besoin de marcher diminue chez le petit enfant qui tombe ; » un écolier se rebute et se décourage dans un enseignement sévère et au-dessus de ses forces. L'exercice sera « approprié » aux forces et aux besoins de l'enfant.

2° Mais la faculté de perception est intimement liée à la faculté de s'exprimer, au langage. Il faut exprimer au dehors, par des gestes et par la voix, les impressions du dedans. Donc, après la faculté de *recevoir*, la faculté de *rendre*. L'organe de la voix doit être exercé, ainsi que la connaissance des noms des choses, et la connaissance des signes. C'est l'appel, — dans la lecture et dans le chant, — en troisième lieu seulement, au sens visuel.

3° « La perception et la langue éveillent dans l'esprit une autre faculté : la faculté de penser, » la réflexion. « L'homme observe et cherche à comprendre les procédés de l'art. Il s'applique ensuite à les reproduire par imitation, puis il passe de l'imitation à la liberté, et à l'indépendance dans l'action. »

On le voit, tout un programme d'enseignement musical se trouverait ainsi défini dans les écrits de Pestalozzi, et nous n'aurions rien — ou presque — à y ajouter. Nous traduirions ainsi : connaître d'abord les sons et les reconnaître. Puis connaître leurs noms. Puis connaître les signes qui les représentent, puis les lois qui les régissent, et tout ce qui conduit à la recherche de l'art. Et tel est bien le développement normal des connaissances musicales.

Le disciple de Pestalozzi, Frœbel (1782-1852), psychologue, pédagogue, reprend la formule : « L'enfant doit d'abord exercer ses sens. » Dès l'école maternelle, l'enfant discernera, au milieu de la nature, les chants des oiseaux, le bourdonnement des insectes, les bruits divers, la chanson du vent. Et il discernera de même les sons, sans que ne l'y aide aucun verbalisme. Frœbel accompagne tous les jeux de chants appropriés. Lui-même en a composé une centaine (recueil : *Hundert Balliedder*). *Le Faucheur, le Paysan, le Colombier, le Nid,...* sont les plus connus. Ces chants se miment, s'exécutent en marchant, et surtout en jouant à la balle. Le chant et le jeu ne se séparent pas, et l'enfant apprend la joie dans l'action, dans l'harmonie, dans « le bain moral » du jeu. On sait toute la place que, aujourd'hui encore, tient le chant dans les *jardins d'enfants* frœbeliens de Belgique, d'Allemagne, de Suisse, des Etats-Unis, et, en France, de Tourcoing (avec Mlle Baudeuf), de Porchefontaine, de Thivet.

Un autre grand disciple de Pestalozzi fut Nægeli (1773-1836), compositeur de musique et pédagogue éminent, le créateur du chant populaire dans la Suisse allemande. Il conçoit trois stades dans l'instruction musicale : 1° l'étude du rythme, 2° l'étude des sons, 3° celle de la force des tons (dynamique) et des éléments primitifs. Des chants gradués servent d'application.

Il organise à Zurich (1805) une chorale mixte, et, malgré les réacteurs, il s'obstine à recommander la méthode de Pestalozzi en Suisse, en Allemagne, en France. Il compose pour les écoles et les sociétés de chanteurs zurichois, des chœurs mixtes, chorals, motets.

Depuis Nægeli, la Suisse est la nation où le chant choral populaire est le plus en honneur, et où l'enseignement musical élémentaire est le mieux organisé.

Et, de même qu'il faut citer Rousseau dans un historique de la méthode intuitive, de même il faut nommer à nouveau le grand Pierre Galin, qui a su,

dans son exposé de méthode d'éducation musicale[1], appliquer les idées de ROUSSEAU bien mieux que Jean-Jacques lui-même, qui n'avait entrevu que des simplifications d'écriture et d'étude.

Lui-même autodidacte, parvenu par ses propres moyens à découvrir les lois musicales, GALIN proposera, comme ROUSSEAU, de faire découvrir par l'enfant tout ce qui concerne les successions de sons, dans l'ordre mélodique et dans l'ordre rythmique. On partira de l'observation, et non de la règle. Grâce à la variété des procédés, on donnera à l'enseignement musical une forme aimable et pratique. A ce sujet, rappelons que GALIN n'a pas repris exclusivement la notation de Jean-Jacques. Il accueille toutes les écritures, et s'il a marqué une préférence pour les *chiffres*, il utilisa en même temps les *notes* et les *lettres*, et fit l'usage que l'on sait de la portée muette. D'où que viennent les influences qui ont agi sur lui, son œuvre le met au rang des plus grands pédagogues. Cette œuvre mériterait donc un long examen, mais l'exposé de GALIN est si clair, son style est si agréable et parfois même si plein de couleur, que nul ne regrettera d'être contraint à se reporter à l'ouvrage même pour connaître la pédagogie de l'auteur. Les erreurs scientifiques qu'on y relève ne sauraient être imputées à GALIN. Elles sont de son temps.

Ses procédés d'enseignement étaient connus avant qu'il en fît lui-même l'exposé. Il dit d'ailleurs qu'une méthode nouvelle n'est pas une somme d'idées nouvelles, mais un nouvel arrangement d'idées connues. Mais il a su compléter ces procédés, les rendre pratiques, et sa tâche de mise au point fut grande.

Moins spécialisés dans l'enseignement musical, mais partisans déclarés de l'éducation sensorielle, furent ITARD, SÉGUIN et Mme PAPE-CARPENTIER.

Les deux premiers s'intéressèrent surtout aux anormaux, mais leurs méthodes devaient produire, avec les normaux, des résultats bien plus rapides que ceux qui sont dus aux méthodes traditionalistes. « C'est la méthode unique de tout enseignement, » dira le psychologue Binet, et Mme MONTESSORI, après avoir complété cette méthode à l'usage des attardés, l'utilisera avec des élèves moyens, et constatera, elle aussi, la rapidité et la sûreté des progrès.

ITARD (1774-1838), auteur du livre *Des maladies de l'oreille et de l'audition* (1821), tient à isoler le sens à éduquer. Il annule l'exercice d'un sens au profit d'un autre, et procède à d'excellents exercices d'audition en plaçant un bandeau sur les yeux de son élève. Tout son système serait à analyser.

Edouard SÉGUIN, qui part de l'éducation physique, indique, comme première compensation, la « gymnastique nerveuse » et l'éducation des sens. Après avoir constaté qu'on n'a pas su faire l'éducation de son oreille (« jusqu'à quatre ou six ans, dit-il, nous entendions, nous n'écoutions pas »), il indique les procédés qui permettront de faire discerner — les yeux étant bandés — la nature des bruits, la nature des sons.

* *

**Phonomimie élémentaire.** — L'ingénieux procédé phonomimique, qui se pratique surtout les yeux fermés, doit ce perfectionnement, ainsi qu'une part de sa popularité, aux deux professeurs éminents que nous venons de nommer. Mais il est déjà cité par WILHEM (voir page 3637 : « Signes manuels »). Si ITARD et SÉGUIN font fermer les yeux au cours des exercices de phonomimie, c'est évidemment pour arriver à isoler le travail d'un sens. Nous voyons surtout dans ce procédé l'avantage d'obliger chaque enfant à répondre selon ce qu'il entend, silencieusement, donc sans faire connaître sa réponse à la collectivité qui, en retour, sera sans influence sur lui. C'est ainsi le procédé permettant à chacun de donner le maximum d'effort, dans une consultation générale.

* *

Mme PAPE-CARPENTIER (1815-1878), qui fut inspectrice générale des salles d'asile, et qui écrivit plusieurs ouvrages d'éducation sensorielle et d'enseignement musical, est l'apôtre de la méthode naturelle, de l'observation, de la leçon de choses, et aussi de l'enseignement attrayant. Elle écrit :

« Généralement, on ne se préoccupe pas d'exercer chez les enfants le sens de l'ouïe, de le rendre capable de reconnaître les bruits extrêmement variés qui frappent sans cesse nos oreilles, et que nous avons coutume de discerner moins par le sens de l'ouïe que par l'habitude de voir les objets qui les produisent.

« Pour un enfant dont on exerce plus ou moins l'oreille par de bonnes leçons de musique, combien d'autres sont entièrement laissés sans culture auditive!

« ... De cette omission dans l'éducation physique résultent des inconvénients de plus d'un genre. D'abord, l'enfant ne se trouve point préparé à apprendre la musique, et il n'est pas non plus habitué à écouter, qualité pourtant précieuse et fort rare. Il reste ainsi exposé à entendre mal, et à tirer de ses erreurs d'audition des conséquences souvent fâcheuses. »

Elle trace ainsi le programme d'enseignement musical dans les classes préparatoires (six ans) :

« La différence naturelle des sons de la voix humaine, leur progression ascendante ou descendante, dont les intervalles sont indiqués par les degrés de la gamme, les rapports de ces intervalles ou degrés, la connaissance au moins pratique de la mesure, enfin *le nom* des signes ou caractères adoptés pour retracer les modulations du chant, voilà, ce me semble, les principaux éléments que la raison et une sage sollicitude permettent d'enseigner à des enfants pour la plupart au-dessous de six ans, dont l'attention est déjà réclamée par tant d'autres sujets. »

Les premières leçons indiquées par Mme PAPE-CARPENTIER portent sur l'appréciation de la différence de hauteur des sons de la voix, sans aucune mention des notes.

« Vous annoncerez à vos élèves ce nouvel exercice comme un jeu; vous intéresserez leur esprit par l'appât d'une difficulté à vaincre, puis vous vocaliserez deux notes, d'abord assez distantes l'une de l'autre, comme *do* et *sol*, ou même vous donnerez l'octave, afin de rendre plus sensible la différence des sons; puis vous demanderez à vos enfants si les sons ont été plus aigus ou plus graves, ce qu'on exprime par les mots : montants ou descendants.

« Quand l'oreille des enfants aura été bien exercée, et saura distinguer sans hésitation les sons plus élevés des sons plus graves, vous chanterez la gamme

1. *Exposition d'une méthode pour l'enseignement de la musique* (1818, Bordeaux).

en nommant les notes, sans les indiquer nulle part, et en vous adressant à l'oreille seule de vos élèves.

« Dès qu'ils sauront solfier de mémoire, vous leur ferez voir une portée de grande dimension[1]. »

Et Mme Pape préconise alors le procédé de la portée muette, et de la solmisation à la baguette, ainsi que celui de la main-portée. Elle conseille aussi l'usage d'un petit instrument appelé le *polyphone*, ou l'*auditiculteur*, boîte contenant divers objets qui seront « frappés ou pincés ». Les enfants — qui ne voient pas ces objets — doivent deviner les noms des corps mis en vibration. Ce procédé — qui part de la leçon de silence — conduit au discernement de tous les bruits et à la reconnaissance des sons.

On peut du reste préférer, avec Gabriel Compayré, que ces exercices se fassent sans accessoires, et ne portent que sur les émissions naturelles.

Un livre récent, *L'Éducation des sens par l'activité*, dû à la collaboration de Mlle Maucourant, directrice d'école normale, et de Mme Joly, directrice d'école maternelle, donnera de précieuses indications au sujet de ces premières leçons portant sur la mesure de l'acuité auditive, et sur la distinction de la nature des bruits, des sons, des rythmes[2].

La méthode Duchemin-Boisjouse, destinée aux écoles maternelles, et longtemps utilisée, exigeait de l'enfant une marche un peu trop rapide vers la connaissance des signes. Cependant, elle mérite de figurer dans une étude de la méthode musicale sensorielle, car elle reposait sur l'appréciation des différences de hauteur des sons, sur l'étendue auditive des intervalles, et leur indication sur la portée, abstraction faite d'abord de la clef et du nom des notes.

Reprenant les idées chères à Mme Pape-Carpentier, la doctoresse Montessori (contemporaine) en tirera des applications du plus haut intérêt. L'auteur de la *Pédagogie scientifique*[3] part de l'initiation sensorielle pure. Sa première leçon — la leçon de silence — est déjà riche en émotions et en révélations. Ce silence qui habitue les enfants au calme, à la bonne tenue, est plein d'un délicieux mystère que la pédagogue italienne[4] fait goûter. L'enfant n'aime pas le bruit; il chérit, au contraire, le calme de la paix. Elle le prouve. Des exercices à voix basse, pratiqués avec des enfants fermant les yeux, l'observation portant sur les bruits de la rue, le tic tac de l'horloge, les chocs, les froissements,... puis l'étude des sons, les exercices de rythme, forment une pédagogie musicale de premier ordre.

Après la leçon de silence viennent les exercices d'identification des sons, exercices qui nécessitent l'emploi d'un petit jeu de timbres sonores. Ce sont des clochettes, ou simplement de petites plaques métalliques, placées sur des réglettes, et qui résonnent lorsqu'elles sont frappées légèrement. L'élève reçoit une seconde série de timbres, qu'il fait tinter en les frappant. Il compare les sons et groupe, deux à deux, les timbres dont le son est identique. C'est l'exercice d'*appariement*.

Puis l'élève classera ses timbres suivant les hauteurs des sons, du grave à l'aigu. Tous les élèves réussissent à *apparier*, puis à *classer* les timbres, comme ils arriveraient à *apparier* et à *classer* des étoffes de couleur.

Les élèves auront à reproduire vocalement les sons des clochettes. Ils imiteront ces sons légers, tout naturellement avec une voix douce, pure. Parfois, un seul élève frappe doucement les clochettes, et les autres enfants reproduisent vocalement les sons qu'ils entendent.

On en arrive à développer très sûrement la mémoire des sons, et à tel point que l'enfant pourra donner le nom des timbres qu'on fera tinter dans un ordre quelconque.

Ainsi, l'oreille est le premier organe à développer. Puis des exercices s'adressent à la fois à l'ouïe et à l'organe vocal. Enfin, on entreprendra l'éducation visuelle, l'étude des signes de notation. On n'utilisera aucune écriture simplifiée, et l'enfant connaîtra la portée de cinq lignes.

Mme Montessori remet à l'enfant un carton où est tracée une grosse portée. L'enfant dispose de petits disques en carton, blancs d'un côté, et portant de l'autre un nom de note. L'enfant place ces disques sur les lignes ou dans les interlignes, suivant le nom des notes de ces disques, mais en laissant visible la seule face blanche. Quand tous les disques sont placés, l'enfant les retourne sur place. Il peut alors, sans secours, voir s'il a bien placé tous les disques de même nom sur une même ligne. Il rectifie s'il y a lieu, et la maîtresse, d'un coup d'œil, contrôle.

En même temps, se pratiquent les exercices de rythme, qui ne sont pas sans analogie avec ceux que préconise M. Jaques-Dalcroze. Les enfants marchent autour de la classe, au rythme d'une mélodie chantée doucement, ou d'un morceau exécuté sur le piano. Mme Montessori demande aux maîtres de ne marquer en aucune façon les temps forts de la mélodie, mais de jouer avec autant d'exactitude et d'art que possible. La « mesure musicale », qui n'est donc pas « la mesure mécanique du métronome », se modifiera au cours d'un même exercice. Le pianiste ralentira, pressera, suspendra la mesure. Les enfants « suivront le rythme » et marcheront non seulement en observant les modifications de mouvement, mais en interprétant les divers caractères des morceaux.

Les élèves sont invités à constituer un « orchestre », très simple, très original aussi. La maîtresse est au piano, les élèves sont près d'elle; ils frappent sur de petits tambourins, des triangles, des timbres, pour marquer le rythme, soit en ne marquant que les temps forts, soit en rythmant tous les temps, soit encore en divisant les temps en deux ou en trois parties égales.

Et ces élèves apprendront d'eux-mêmes, par intuition, à battre la mesure, à deux temps, trois temps, quatre temps. Ils devineront ces mesures.

L'enfant est pris par la musique. Mme Montessori cite de nombreux exemples de conversions touchantes. Elle cite ce cas : « Une fois, mon père entra dans une salle où une petite Parisienne, qu'il aimait beaucoup, marchait passionnément au rythme d'un air joué au piano. L'enfant avait l'habitude de courir au-devant de mon père. Or, ce jour-là, lorsqu'elle l'aperçut, elle cria à la pianiste : « Arrête, arrête! » Elle aurait voulu saluer mon père, mais elle ne pouvait pas le faire, parce que la musique continuait de commander à son corps de se mouvoir selon le rythme. » (T. II, p. 403.)

Enfin, des auditions musicales contribuent à rassembler dans l'esprit des enfants toutes leurs con-

1. *Enseignement pratique dans les salles d'asile*, Mme Pape-Carpentier (Hachette).
2. Nathan, éditeur.
3. Deux volumes. Larousse.
4. Les cours du Comité national Montessori se font à Rome et dans quelques villes d'Italie. De nombreuses écoles maternelles et élementaires des autres pays ont adopté les directions de Mme Montessori.

naissances de rythme et de mélodie, dans une sorte de synthèse, qui développe rapidement l'intelligence musicale.

Il y a bien là une méthode complète, de haute valeur pédagogique, et qui ne perd jamais de vue le développement artistique de l'enfant. La méthode fait appel, avec constance, depuis les premières initiations jusqu'aux grands jours des auditions musicales, à l'émotion artistique.

*
* *

Nous avions nommé Mme Montessori en étudiant le système de Jaques-Dalcroze, et nous devons maintenant rappeler que le grand pédagogue suisse n'a recours, lui aussi, qu'à la méthode intuitive, qui trouve une application particulière dans les exercices de rythmique et les exercices sensoriels.

*
* *

Albert Dupaigne, cité plus haut, et partisan d'une méthode directe, faisait preuve du plus grand bon sens en essayant de ramener (1901-1903-1904) l'enseignement musical à son véritable objet, et en faisant partir cet enseignement des faits sonores et de leur perception.

« L'essentiel, c'est l'éducation de l'oreille qui perçoit et apprécie les sons, et c'est l'éducation de la voix, productrice des sons la plus parfaite et la plus naturelle. L'essentiel, c'est de faire *parler* la langue pour arriver à la faire *entendre*. C'est alors, seulement, qu'il sera facile de la faire *lire*. »

M. Dupaigne, dans la conclusion de son exposé, apparaît comme l'un des apôtres les plus convaincus de cette éducation de l'ouïe. Il redit :

« Rien n'est possible si l'enfant n'a pas acquis, dans son enseignement enfantin, la condition maîtresse qui fait le musicien : *entendre la langue*, reconnaître et nommer les sons. Le but technique de tous nos efforts est cette *formation de l'oreille*, cette faculté qu'ont tous les musiciens de reconnaître les sons par leur nom, et pour laquelle nous prescrivons l'exercice de la *dictée orale*... Mais notre but véritable est un but moral, c'est un but d'éducation bien plus que d'instruction : c'est le chant, mais le chant qui touche et qui plaît. »

*
* *

En 1909, la *Grande Revue* publiait, sur la question du chant à l'école, un très remarquable article de M. Maurice Emmanuel. M. Emmanuel sait apercevoir les causes de l'insuccès de l'enseignement musical en France, où « le solfège tue la musique », parce que le solfège est seulement l'éducateur des yeux et que le maître ne songe point à former l'oreille d'abord.

« La beauté du son, voilà la croyance inébranlable qu'il faut avant tout exposer à l'enfant par l'exemple. Il est de nécessité que les premières leçons soient consacrées à délecter son oreille. »

Et l'auteur indique tout le départ de l'éducation auditive et de la culture vocale. Le maître obtiendra l'unisson, de tous ses élèves, sur un son du médium (*mi* bémol *fa*$_3$). L'enfant ne sait pas le nom du son qu'il émet. Il chante ce son sur A.

« L'enfant a pris simplement l'habitude d'écouter, de percevoir, d'imiter un son *mezza voce*, de le soutenir un peu, de l'enfler légèrement, sans se demander quel il est. Tout effort lui a été épargné en dehors de l'attention. On a exigé seulement de son oreille qu'elle s'affine, de sa bouche qu'elle se creuse, des sons émis qu'ils soient en place et de qualité passable : le maître en a avec soin rectifié la justesse... »

La méthode proposée ne se flatte point — on sait ce qu'une prétention de ce genre aurait de puéril — de former l'oreille de tous les élèves d'une classe en quelques jours, et de faire des musiciens en quelques mois. Il s'agit d'un véritable enseignement collectif, et de longues semaines, des mois, seront peut-être nécessaires dans certaines classes pour qu'on distingue un son d'un autre, qu'on apprécie les hauteurs comparées des sons.

« Cette période de formation pour l'oreille de l'enfant doit être patiemment franchie. »

M. Maurice Emmanuel demande que les exercices de hauteur des sons portent d'abord sur la quinte.

« En même temps, l'élève prendra connaissance de l'accord, d'où la gamme est issue. Il faut que lui deviennent familières les formules de cadence qui organisent autour de la tonique le cortège de ses satellites, mais par l'audition seule, sans le moindre exposé théorique. »

Concurremment on fera l'éducation de la voix.

« Il est bon, dès le début, de donner aux enfants la certitude que leur bouche agit comme un résonateur, et il faut leur recommander de la creuser *en haut comme en bas;* manière de dire, évidemment, mais qui a l'avantage d'exprimer que la cavité buccale doit avoir du creux. Quand l'élève a compris, et que, en chantant A, il a bien aplati la langue, il lui semble que ce son soit un corps dont il a plein la bouche; qu'il sent écouler; qu'il peut mouler comme il veut. Ce n'est pas illusion pure. Sitôt que l'enfant a senti la réaction de ce moule sur le timbre vocal, il est apprenti chanteur. »

Et l'auteur recommande les exercices respiratoires; les séances courtes, mais quotidiennes, de culture vocale; l'utilisation de sons détachés, toujours exécutés *mezza voce;* l'exécution, en sons tûtés, croissant de l'aigu au grave, de vocalises, partant du *mi* bémol 4, et descendant en s'appuyant sur les degrés de la gamme de *mi* bémol. Le « passage » devient alors à peu près insensible. L'enfant prend ainsi l'habitude de cette voix tûtée si jolie, et on ne craindra plus que la voix dite de poitrine « sévisse à l'aigu ». Alors, l'oreille étant sûre, la voix étant cultivée, l'introduction à l'art musical est accomplie, et les yeux sont appelés à l'aide.

« L'enfant, dont l'oreille est riche déjà de perceptions auditives, saisit le lien qui unit le son au signe. »

Ainsi, on aura sagement attendu, avant de « farcir les yeux de signes et la mémoire de règles ». Le solfège et la théorie « n'ont de sens que si l'oreille est déjà éduquée ».

Les leçons se poursuivront, fréquentes, courtes, attrayantes. L'enfant chantera toujours avec douceur. Sa voix sortira sans contrainte. « L'enfant doit aimer sa voix et se plaire à la caresser. »

Une voix bien posée, au service d'une oreille exercée, tel est le résultat d'un enchaînement méthodique, d'un effort sagement mesuré, objet d'une surveillance constante.

*
* *

Dans un article publié par la Société « L'Art à l'Ecole », M. Aug. Chapuis, inspecteur principal de l'enseignement du chant dans les écoles de la Ville de Paris, se montrait partisan d'entreprendre l'éducation de l'oreille avant d'enseigner le solfège. Il écrivait des livres de solfèges à deux voix, pour les

écoles, en commençant par des exercices sur l'accord parfait *do, mi, sol*.

La commission qui se réunissait dès la fin de la guerre au ministère de l'instruction publique concluait à la nécessité de former d'abord l'oreille sans recourir aux notations, et sans partir des données théoriques.

Un congrès de professeurs de musique des établissements de l'Etat, organisé par l'association des professeurs de musique (A. P. M.), adoptait, en 1921, un programme qui, pour les écoles primaires, comportait trois cycles d'études, soit :

pour les cours élémentaires, une lente et sûre éducation de la voix et de l'oreille, sans recours aux diverses notations;

pour les cours moyens, une éducation continuée de l'oreille et de la voix, à laquelle s'ajoute l'étude des signes usuels de notation.

et pour le cours supérieur, la pratique du chant choral, des lectures polyphoniques, s'appuyant de plus en plus sur l'entraînement visuel et l'étude de la grammaire musicale.

Trois titres-formules caractérisent ces trois cycles : 1° Avant le solfège; 2° les signes; 3° polyphonie.

* * *

Nous nous excusons de rappeler les conclusions d'un congrès (celui de 1921), dont nous étions le rapporteur pour la question pédagogique. Mais, en 1922, le programme officiel d'enseignement musical s'inspirait très nettement de ces conclusions, et les instructions ministérielles de 1923 s'en rapprochaient plus encore.

Ce programme et ces instructions sont publiés d'autre part.

* * *

La méthode intuitive et sensorielle, de précision en précision, a donc quitté le domaine spéculatif pour proposer des moyens pratiques de développement du sens musical. Basée sur l'éducation de l'oreille et de la voix, elle peut faire autre chose cependant que de contribuer au perfectionnement des organes. Elle peut prétendre à la formation du goût artistique, à donner des habitudes d'esprit, à éveiller le sens du beau. Ainsi, elle se soucie d'abord de rendre plus subtils les instruments de la perception. Elle les utilise aussitôt à des fins pratiques, à l'acquisition des notions indispensables, et présentant une valeur éducative. Mais elle veut être à la fois réaliste et idéaliste, et donner satisfaction aux aspirations les plus élevées.

Pour arriver à ce double but, elle demande qu'on enseigne bien. On ne songera à la somme des connaissances à acquérir que pour choisir, parmi ces connaissances, celles qui peuvent contribuer à la culture esthétique. Et l'un des préceptes qu'elle met en avant est le « faire agir », auquel elle ajoute le « faire sentir ». *Emotion et activité*, telle pourrait être la devise des partisans de cette méthode, toujours perfectible, mais dont les principes semblent appelés à vivre.

## LES PROGRAMMES

### Écoles primaires élémentaires. Ecoles primaires supérieures. Ecoles normales. L'explication des chefs-d'œuvre de l'art musical au lycée.

Les programmes officiels ont à tâche d'indiquer la progression à suivre, d'apporter dans les écoles de même ordre quelque unité, de tracer le chemin pour que le piétinement soit évité, et pour qu'on puisse aller plus directement vers un but déterminé.

Ils sont cependant assez souples et assez larges pour que chaque maître puisse les adapter au milieu propre dans lequel il vit, à l'école où il enseigne, — école à une ou plusieurs classes, école de garçons, de jeunes filles, école mixte, — et au degré de développement intellectuel des élèves.

En ce qui concerne l'enseignement musical dans les écoles primaires, le jalonnement tracé par les programmes prévoit, comme nous venons de le dire, trois grands cycles d'études correspondant aux trois cours : élémentaire, moyen, supérieur. Cependant, à s'en tenir à l'examen du programme pour le cours élémentaire, on pourrait croire que l'étude de la notation est demandée à la fin de ce premier stade. C'est que, par les mots : gamme, portée, — il faut entendre : séries de sons, — série de huit sons (gamme), de onze et douze sons (échelle vocale, correspondant aux signes de la portée, — et les instructions de 1923, qui précisent les programmes de 1922, ne permettent plus aucun doute sur ce point. C'est donc au cours moyen que se fait l'étude des signes, l'initiation au solfège (à supposer, bien entendu, que les études du premier cyle aient été faites et bien faites).

* * *

**Les programmes des écoles primaires élémentaires** sont les plus étudiés. Ils avaient été souvent revisés avant la refonte de 1922. Ils présentent encore des imperfections, puisque les trois cycles n'y apparaissent pas avec netteté. Mais ce sont les plus simples, les plus pratiques, les mieux adaptés de tous ceux qui ont été établis.

Moins exigeants que les programmes de 1887, dans lesquels toute la progression de l'enseignement théorique se trouvait étalée, ils ont surtout le grand avantage de partir de l'éducation sensorielle, de l'éveil du sens musical, de la culture du goût, de l'oreille, de la voix, et de permettre ainsi le recours immédiat aux procédés d'action, et l'appel constant à l'émotion artistique. Par souci de simplification, ils laissent même trop de place au « chant appris par audition », qui ne devrait s'exercer qu'accidentellement au cours moyen. Le chant par audition offre des avantages, et l'on sait quelles ressources il présente aux partisans des méthodes directes; mais on sait aussi que les moyens pratiques ne manquent pas qui permettent d'aller, dès le cours élémentaire même, — avant l'étude des signes, — de la solmisation au chant, à l'aide d'exercices utiles.

Le texte publié dans l'*officiel* du 23 juillet 1922, arrêté ministériel du 11 juillet 1922, est le suivant :

Section préparatoire (de 6 à 7 ans). *Chant* scolaire appris par audition.

Cours élémentaire (de 7 à 9 ans) :

1. *Chant* scolaire appris par audition.
2. Formation de la *voix* et de l'*oreille*. Etude des *sons*.
3. Etude de la gamme, des intervalles simples, de la portée.
4. Etude des *durées* : ronde, blanche, noire et silences correspondants. Mesures à 2, 4, 3 temps.

Cours moyen (de 9 à 11 ans) :

1. *Chant* scolaire appris par audition.
2. Continuation des études précédentes avec des exercices comportant de nouvelles valeurs (croche, double croche, noire pointée et silences correspondants).

La tonalité et les modes (majeur, mineur).

3. Exercices de lecture, solfège et chant à une ou plusieurs voix.

Cours supérieur (de 11 à 13 ans) :
Revision des notions théoriques acquises antérieurement.
Notions élémentaires sur le rythme. Mesures composées, le triolet. Exercices de solfège, chant scolaire, chant choral à une ou plusieurs voix.

**Horaires.** — Le temps consacré à l'enseignement musical dans les écoles primaires élémentaires est de 1 h. 1/4 par semaine en cours préparatoire, et de une heure pour chaque autre cours. Ces cours doivent être faits en plusieurs séances (au moins deux) par semaine, les leçons courtes, mais fréquentes, donnant les meilleurs résultats.

***

**Les programmes des écoles primaires supérieures**, établis par les arrêtés ministériels du 18 août 1920, sont peu favorables au développement de l'enseignement musical. Ils imposent, en effet, une heure de *chant*, mais rendent facultatif l'enseignement du solfège. En raison de l'encombrement des programmes généraux, l'heure attribuée facultativement aux études musicales a disparu de presque tous les emplois du temps.

De plus, tandis que la méthode d'initiation galiniste cesse de figurer au programme des écoles primaires, elle subsiste au programme des E. P. S., alors que les élèves de ces écoles sont recrutés précisément dans les écoles primaires élémentaires. Il y a là une contradiction.

Texte des programmes :

*Première année.* — I. *Enseignement obligatoire.* — Chants scolaires. — Etude de chants scolaires à une ou deux voix. Ces chants, directement écrits ou préalablement transposés en *do* majeur ou en *la* mineur, pourront être présentés à l'origine en notation chiffrée.

II. *Enseignement facultatif.* — Théorie. — Principes élémentaires de la musique (on n'étudiera que les gammes types de *do* majeur et de *la* mineur, et que les mesures simples).

Solfège, dictée orale et écrite. — Exercices simples dans les gammes types de *do* majeur et de *la* mineur, en évitant toute complication dans le mode d'écriture (notation chiffrée et notation usuelle).

*Deuxième année.* — I. *Enseignement obligatoire.* — Chants scolaires. — Chants à une et deux voix.

II. *Enseignement facultatif.* — Théorie. — Continuation de l'étude élémentaire de la théorie musicale ; on passera graduellement aux tons voisins de *do* majeur ou de *la* mineur et dans les tonalités voisines.

*Troisième année.* — I. *Enseignement obligatoire.* — Chants scolaires. Chants à une et deux voix.

II. *Enseignement facultatif.* — Solfège et dictée. — Exercices faciles en différentes tonalités.

Théorie. — Cas général des gammes avec dièses et bémols à la clef. Comment trouver le ton? Comment transposer en *do* majeur et en *la* mineur? Exercices d'application.

Instructions ministérielles, relatives aux programmes des E. P. S. (du 18 août 1920) :

Un enseignement devient facultatif : c'est l'enseignement de la théorie musicale. Mais le chant lui-même demeure obligatoire. Et le Conseil supérieur a même conçu l'espoir de le voir pratiqué par les élèves des écoles primaires supérieures avec d'autant plus de plaisir et de goût qu'ils seront dispensés d'un enseignement théorique dont ils n'aperçoivent que les abstractions, et dont ils ne comprennent pas la portée. Sauf de rares exceptions, tous nos élèves peuvent chanter et doivent aimer le chant; mais tous ne sont pas musiciens ni destinés à le devenir. Il paraît donc inutile de donner à tous un enseignement qui déconcerte la plupart d'entre eux et risque d'en détourner beaucoup de la pratique du chant. C'est précisément pour répandre cette pratique que le Conseil supérieur a rendu facultative l'étude de la théorie.

**Horaires.** — Deux heures d'enseignement musical par semaine dans chaque année, dont une heure facultative.

***

**Les programmes des écoles normales**, fixés par arrêté ministériel du 4 août 1905 et par celui du 18 août 1920, maintiennent, eux aussi, l'étude, en première année, de la notation chiffrée.

En dehors des prescriptions que nous rappelons ci-dessous, les programmes comportent l'exécution de chœurs communs aux trois années.

Texte des programmes :

*Première année.* — Théorie élémentaire de la musique : Notation ordinaire et écriture chiffrée.
Modalité, intonation, mesure.
Dictées orales et écrites très simples.
Exercices rythmés et chantés en clé de *sol*.
Chants scolaires à l'unisson et à deux voix.
Chœurs à deux voix.
Exercices élémentaires de violon ou de piano.

*Deuxième année.* — Continuation des exercices théoriques et des solfèges faciles.
Continuation des dictées orales et écrites, quelques-unes avec mesures 6/8.
Continuation des lectures rythmées et chantées en clé de *sol*.
Etude de la clé de *fa*.
Chants scolaires à l'unisson et à deux voix.
Chœurs empruntés à divers maîtres, à deux ou plusieurs voix.
Exercices de violon ou de piano.

*Troisième année.* — Exercices rythmés et chantés en clé de *sol* et en clé de *fa*.
Dictées orales ou écrites.
Chants scolaires.
Chœurs à plusieurs voix.
Direction des chants, des chœurs et des exercices de solfège.
Exercices de violon ou de piano.
Pages choisies des grands maîtres de la musique.

**Horaire.** — Deux heures de chant et musique par semaine dans chaque année.

***

**Les programmes des classes primaires des lycées, collèges et cours secondaires** sont ceux des écoles primaires élémentaires.

Et il n'est rien prévu de plus, en faveur des classes secondaires, dans les lycées de garçons. L'enseignement musical, naguère obligatoire (depuis 1865) jusqu'à la classe de 4e, et facultatif au delà, n'est plus obligatoire que jusqu'en 6e (exclusivement) depuis 1902. Des chorales, et même des orchestres, ont été créés dans divers lycées de garçons, et il convient de citer — car ils sont trop rares encore — des efforts aussi louables que ceux qui ont été faits dans les lycées de Bar-le-Duc, Nancy, Rochefort, Paris (Louis-le-Grand, Charlemagne). Mais ces réalisations sont dues à la seule initiative des proviseurs et professeurs de chant, et il faut considérer comme à peu près inopérante la circulaire du 28 novembre 1911 relative à l'institution de chorales.

La situation de l'enseignement musical dans les établissements secondaires de jeunes filles est heureusement meilleure. Le chant et la musique ont leur place dans l'emploi du temps général, et les chorales des lycées et collèges de jeunes filles sont dirigées par des professeurs diplômés, rétribués, régulièrement nommés. Cependant, l'absence de programmes d'enseignement, et d'enseignement technique véritable, laisse subsister encore ce que l'on appelle depuis longtemps « la lacune de l'enseignement secondaire ».

Un arrêté du 21 février 1922 a introduit une épreuve de musique dans le programme de l'examen du professorat dans les classes primaires des lycées.

**Des programmes relatifs à l'explication des chefs d'œuvre de l'art musical dans les lycées et collèges** ont été donnés, en même temps qu'on invitait les chefs de ces établissements à organiser des cours d'art musical (Arrêté du 3 juin 1925; Instructions du 2 septembre 1925).

Les cours s'adressent aux élèves de seconde et de première. On a prévu quatorze séances, — d'environ 80 minutes, — sept de ces séances se rattachant au programme de seconde; sept au programme de première. L'inscription au cours d'art musical est facultative, mais toutes les sections y sont admises.

Programme du cours :

1. Lulli et Rameau. 2 et 3. Bach et Haendel (une séance et demie pour Bach, une demi-séance pour Haendel). 4 et 5. En France : l'opéra-comique, les opéras de Gluck. 6 et 7. Haydn et Mozart (une demi-séance pour Haydn, une et demie pour Mozart). 8 et 9. Beethoven (une séance et demie) et Schubert (une demi-séance). 10. L'influence de Gluck sur la musique française. Méhul, Rossini, Auber, Meyerbeer. 11. Weber, Berlioz. 12. En Allemagne : la symphonie, la musique de chambre et le lied après Beethoven et après Schubert. 13. Richard Wagner. 14. En Italie après Rossini. En France, Gounod. Après 1870, Massenet, Bizet, Saint-Saëns. L'influence de César Franck, et son école. Nouvelles tendances : influence de l'école russe, des nouvelles écoles poétiques; effort pour libérer des règles traditionnelles et des systèmes l'expression de l'individuel : l'art de Debussy.

## INSTRUCTIONS MINISTÉRIELLES

Le texte des Instructions du 20 juin 1923, relatives à l'enseignement musical dans les écoles primaires élémentaires (arrêté du 23 février 1923), permet d'abord de savoir quelle était la situation de cet enseignement en 1923, — et aussi de mesurer l'importance de l'évolution pédagogique qui aboutit à l'organisation d'une éducation intuitive et sensorielle.

Voici le texte de ces instructions :

Trop souvent, la musique est négligée dans nos écoles. Beaucoup de maîtres, qui se croient incompétents, ne donnent cet enseignement qu'à regret ou ne le donnent pas du tout. D'autres prennent pour un enseignement musical un enseignement théorique et abstrait qui ne tarde pas à enlever aux élèves la joie qu'ils éprouvaient à chanter. Il importe de réagir : une méthode plus concrète et plus vivante, en même temps qu'elle sera aisément appliquée par tous les maîtres, développera chez les élèves le goût du chant et l'amour de la musique.

Cette *méthode*, déjà mise en vigueur par l'arrêté du 21 juillet 1822, consiste à renverser l'ordre trop souvent adopté dans les classes, et à faire l'éducation de la voix et de l'oreille avant de commencer l'étude théorique de la musique. Ce n'est qu'une application de la méthode générale que nous recommandons en toute discipline et qui, depuis longtemps, a fait ses preuves. Pour enseigner la langue française, par exemple, nous recommandons de faire parler et lire avant d'entrer dans l'étude théorique des règles grammaticales; ces règles doivent sortir des exemples au lieu de se présenter comme des abstractions sans rapport avec les réalités linguistiques. De même, c'est de la réalité musicale que doit sortir la règle musicale; on ne donnera pas aux enfants de définitions abstraites des termes musicaux avant de les avoir fait abondamment chanter, avant d'avoir multiplié pour eux les expériences musicales. Bien plus, on ne leur fera connaître les symboles graphiques de la langue musicale qu'au moment où ils auront acquis une pratique suffisante de cette langue. C'est seulement lorsque l'enfant a appris à parler en entendant parler ses proches qu'on songe à lui donner connaissance, par l'apprentissage de la lecture, des signes graphiques qui représentent pour les yeux ses paroles. De même, l'enfant doit avoir appris à chanter par audition, il doit se délecter dans ses chants avant d'être appelé à connaître les signes visuels des réalités sonores. Il faut qu'il soit assez mûr pour comprendre que cette représentation visuelle sera pour lui un nouvel instrument de satisfaction musicale, et qu'elle l'aidera à faire des progrès dans son chant. La musique est comme une seconde langue naturelle, celle de l'intonation, qui ne saurait être apprise en suivant une autre marche que la première, celle de l'articulation.

Ces principes, qui ont dicté notre réforme de l'enseignement du chant, sont adoptés par les autorités les plus compétentes. Ce sont ceux auxquels s'est arrêtée la commission réunie au ministère de l'Instruction publique pour examiner la situation de l'enseignement musical.

Nous trouvons, en effet, dans le rapport de cette commission, rédigé par M. André Gédalge, avec la condamnation des méthodes actuelles, des prescriptions identiques à celles que nous venons de formuler. Condamnation des méthodes actuelles : « Ce que pas un maître, si novice fût-il, n'aurait l'idée de faire, c'est-à-dire enseigner la lecture à un enfant qui ne saurait pas parler, on le fait journellement dans l'enseignement de la musique. Et c'est de là que proviennent toutes les difficultés, tous les déboires, tous les insuccès. Parler de musique à un enfant dont l'oreille n'est pas musicalement éduquée, dont la mémoire musicale élémentaire n'est pas suffisamment développée, c'est lui parler une langue mystérieuse et incompréhensible, comme les expériences journalières nous le démontrent trop... »

Prescriptions identiques à celles que nous venons de formuler : « L'instruction musicale doit être fondée sur la culture musicale de l'oreille et de la voix... La connaissance des sons musicaux, qui est à la base de l'instruction musicale, est elle-même en fonction de la mémoire musicale élémentaire, c'est-à-dire de l'aptitude à reconnaître, à différencier et à retenir les rapports de hauteur créés par la succession de deux sons musicaux, ou, à un degré plus grand d'entraînement, par leur simultanéité, puis à les reproduire avec la voix et à les associer vocalement et plus tard mentalement aux symboles graphiques qui les représentent. »

De même, dans une remarquable conférence faite à la Société française de pédagogie[1], M. Maurice Chevais, inspecteur de l'enseignement du chant dans les écoles de la Ville de Paris, s'appuyant sur l'autorité de M. Auguste Chapuis, critique la méthode actuelle et préconise la méthode inverse. Critique de la méthode actuelle : « La plupart des leçons portent, dès le début, et bien à tort, sur les exercices de lecture des notes. On apprend trop tôt où se placent les notes sur la portée. On lit trop tôt. On oublie l'oreille et la voix... C'est l'éducation visuelle qui précède l'éducation de l'oreille. Ceci tourne le dos au bon sens, à la logique, à la musique... Ces mêmes éducateurs, pour compléter ces premières leçons de chant où l'on ne chante pas, donnent à l'enfant quelques notions de grammaire musicale. L'enfant énonne une définition de l'art, de la mu-

1. Publiée dans le *Bulletin* de cette société, n° 3, décembre 1920.

sique; il affronte dès les premiers jours cette réfrigérante « théorie musicale » qui le fera si souvent bâiller. Quand il sortira de l'école, il aura une tête bien pleine de connaissances qui s'envoleront très vite. Mais il n'aura pas l'oreille bien faite, et il emportera de l'école cette idée que la musique est quelque chose de difficile, de compliqué, de sombre... C'est l'inconvénient, et il est grave, de l'éducation visuelle et théorique. »

A l'inverse, l'auteur préconise une éducation auditive et concrète qu'il résume en ces termes : « C'est par le chant que commencera cette éducation, par le chant, base et aboutissant de l'enseignement musical.

« Les petits apprendront des chants à l'unisson et à deux voix, de belles mélodies. Et quand ils auront beaucoup chanté, ils apprendront à vocaliser et à chanter les sons de l'accord parfait, de la gamme et de quelques formules d'intervalles.

« Ils connaîtront et reconnaîtront les sons avant de connaître les signes conventionnels qui permettent de les représenter.

« Puis ils connaîtront ces signes. Lentement, par étapes, en allant du simple au composé, ils apprendront à lire les notes, à solfier, et ils apprendront enfin quelques lois très élémentaires de la grammaire musicale.

« Ils quitteront l'école avec un petit bagage de connaissances, mais un bagage si doux à porter, si plein de richesses, qu'ils ne s'en sépareront plus. »

Voyons, dans le détail, comment cette méthode s'appliquera aux différents cours de l'école primaire.

### École maternelle.

La pratique du chant par audition date du début de l'*école maternelle*. Elle y tient une place importante, car elle y est une source de joie et de santé morale pour les tout petits.

Elle doit conserver ce rôle au cours préparatoire. Aussi, choisira-t-on de préférence des morceaux empreints de gaieté et d'entrain. Mais on se montrera de plus en plus rigoureux quant à la justesse, au rythme, à l'ensemble. On évitera de forcer les voix et l'on assouplira les organes, on développera leur sensibilité. On leur fera acquérir de la sûreté sans paraître les soumettre à un véritable travail. L'enseignement du chant, pour les enfants de six à sept ans, doit demeurer un jeu.

### Cours élémentaire.

Au *cours élémentaire*, le chant, toujours appris par audition, continue à occuper la place prépondérante. Les morceaux doivent être simples, sans que cette simplicité dégénère en puérilité et exclue la beauté. On aura fréquemment recours à la chanson populaire, prise, autant que possible, dans la tradition locale.

La formation de la voix sera poursuivie non seulement à l'aide du chant scolaire, mais à l'aide d'exercices d'intonation. On apprendra aux enfants à passer de la voix de poitrine à la voix de tête. On leur fera émettre des sons prolongés et des sons courts, des sons droits et des sons filés.

L'éducation de l'oreille se composera d'exercices d'intonation et de dictées musicales orales. On prendra comme point de départ l'accord parfait, dont les notes « forment une jolie succession mélodique, espacée, très aisément perceptible sans confusion » et, « chantées simultanément avec douceur, par trois groupes d'élèves, forment un accord très simple, très pur », susceptible de charmer l'oreille des enfants. Sans renoncer à la méthode auditive, le maître peut « faire exécuter ces trois sons en plaçant la main à trois hauteurs différentes. Lorsqu'il les chantera seul, les élèves placeront la main à la hauteur convenable, et ce sera déjà de la dictée musicale[1]. » Quand ces trois sons seront bien connus, on ajoutera le *ré* et le *fa*, et l'on arrivera progressivement à la connaissance de la gamme, puis à celle des douze ou treize sons (du *si* grave au *sol* aigu) qui correspondent à la voix de l'enfant.

Parallèlement, on apprendra aux élèves les intervalles simples. On les habituera à chanter simultanément en deux groupes les sons d'un intervalle et, de cette manière, on leur fera sentir ce qu'on entend par consonance et par dissonance.

Tous ces exercices devront être multipliés sans répit, avec des revisions incessantes et improvisées, si bien que la classe entière finisse par ne plus hésiter à reconnaître à l'oreille ou à entonner à volonté, avec le secours du diapason, soit des sons isolés, soit des sons simultanés, soit des intervalles simples, soit des combinaisons unissant entre eux plusieurs de ces éléments.

En même temps, on développera d'une façon pratique, chez les élèves, le sens du rythme; on leur inculquera empiriquement la notion de temps et on les entraînera à battre des mesures à 2/4, 4/4 et 3/4.

### Cours moyen.

Au *cours moyen*, le chant occupe toujours la place d'honneur. Mais il comporte une matière musicale plus riche et il est pratiqué avec des nuances d'exécution et d'expression plus délicates. L'éducation de la voix reste l'objet de l'attention la plus vigilante. L'éducation de l'oreille, qui comporte l'étude des tonalités voisines de *do* majeur et celle de la gamme mineure, se confond de plus en plus avec la lecture musicale, c'est-à-dire avec le solfège.

L'initiation au solfège se fait à l'aide du tableau noir. On ne se contentera pas de faire nommer les notes sur la portée : chaque leçon de lecture sera en même temps un exercice d'intonation. Quand les élèves seront un peu familiarisés avec ces notions nouvelles, on les initiera à la dictée musicale écrite, c'est-à-dire qu'on leur demandera d'indiquer eux-mêmes sur la portée la place de sons isolés, d'intervalles, d'accords de deux sons, puis de très brèves phrases musicales, le tout exécuté vocalement.

Dès qu'ils arriveront à lire couramment, on mettra entre leurs mains un livre pour qu'ils en déchiffrent les leçons de solfège, et surtout pour qu'ils y apprennent quelques chants. Ils auront alors le sentiment d'avoir réalisé une conquête décisive et seront certainement animés du désir d'accomplir de nouveaux progrès.

### Cours supérieur.

Au *cours supérieur*, on abordera quelques tonalités nouvelles; on étudiera la mesure à 6/8, la double croche, le triolet. On fera connaître l'emploi de la clef de *fa*. Mais, plus encore que ces notions, ce qui

1. Ces citations sont empruntées à la conférence de M. Maurice Chevais. (*Note des Instructions ministérielles.*)

importe, à ce cours, c'est le chant. Il prend nettement le caractère polyphonique; les enfants chanteront, en chœur, à plusieurs voix, et ils en éprouveront une vive joie : ils naîtront vraiment à la musique. Les maîtres devront veiller sans cesse à la justesse, donner la chasse aux intonations fausses et faire corriger immédiatement tout flottement. Ainsi sera atteint l'objectif principal de l'enseignement musical à l'école : former des jeunes gens qui aient le goût du chant et qui chantent avec goût. Ils ne perdront pas, après l'école, ces bonnes habitudes, et le chant choral, trop peu pratiqué dans notre pays, s'y développera, apportant aux populations des villes et des campagnes les joies saines de l'art musical.

Le programme et la méthode que nous venons de décrire sont de nature à rassurer les instituteurs sur les difficultés de l'enseignement du chant. Avec M. Maurice Chevais, nous leur dirons : « L'écriture musicale n'est compliquée que pour les artistes. Pour nous elle demeure simple.

« Toute la musique peut s'écrire à 2/4 ou à 3/4, car il n'y a vraiment que deux rythmes et deux mesures, trois au plus, si l'on veut doubler la mesure à 2/4.

« Dans ces trois mesures, la noire vaut toujours un temps, la blanche deux temps, etc. Les silences ont, eux aussi, une valeur fixe. Plus tard seulement, vous connaîtrez une exception, concernant la mesure à 6/8. Pour vous, peu de valeurs relatives; rien que des valeurs fixes.

« Pour vous et pour l'école, il n'y a qu'une seule clef, la clef de *sol* usuelle, qu'on ne déplacera jamais. Les notes conserveront donc toujours les mêmes sons aux mêmes places (sauf au cours supérieur où l'emploi de la clef de *fa* est prévu).

« Pendant longtemps (entendons au cours préparatoire et au cours élémentaire), il n'y aura pour vous qu'une seule tonalité, celle de *do* majeur, avec son autre aspect de *la* mineur.

« Plus tard, vous verrez quelques autres tonalités que vous aborderez avec grand plaisir, curieusement, et sans difficulté. »

Ajoutons que l'instituteur peut s'aider, s'il croit « n'avoir pas d'oreille », non seulement du diapason (qui est indispensable), mais d'un instrument de musique. Beaucoup d'élèves maîtres et d'élèves maîtresses jouent à l'école normale du violon ou du piano. Cette pratique doit devenir de plus en plus générale. Et il existe un petit instrument, le « guide-chant », sorte d'harmonium portatif à deux octaves, qui devrait faire partie du matériel de toute école. Instrument à sons fixes, il rendra plus de services que le violon pour assurer la justesse des chants. Nos instituteurs et institutrices devraient demander soit aux municipalités, soit aux amis de nos écoles, de leur faire don d'un guide-chant. Grâce à l'aide des instruments, les instituteurs ne rencontreront plus de difficultés sérieuses dans l'enseignement, rendu plus simple et plus concret, du chant et de la musique. Ils y prendront eux-mêmes un vif plaisir et sauront inculquer à leurs élèves l'enthousiasme que mérite l'art délicat et noble qui embellit, tout en les disciplinant, notre vie individuelle et notre vie sociale.

*Signé :* Léon Bérard.
(M. Paul Lapie étant directeur de l'Enseignement primaire.)

## DÉVELOPPEMENT DU PROGRAMME

**Liberté d'interprétation et de méthode. Les tests. Mesure de l'acuité auditive. La progression musicale. Les formes de l'enseignement musical. Les procédés. Les leçons pratiques.**

Les programmes s'appliquent surtout, on l'a vu, à établir un ordre dans la série des connaissances à aborder, et laissent la plus grande liberté dans le choix des moyens propres à donner l'enseignement. Il ne saurait en être autrement, et si les pouvoirs imposaient une méthode particulière, s'ils allaient jusqu'à dire quelle forme il convient de donner aux leçons, quels procédés il faut repousser ou adopter, le maître, automatisé, perdrait, avec son esprit d'initiative, tout désir d'enseigner. Il ne peut présenter les faits sous des aspects souriants et tenir éveillées l'attention et la curiosité des enfants, il ne peut donner de la vie à ses leçons, adapter son enseignement aux âges, aux classes, aux milieux divers, que s'il peut donner libre cours à ses qualités personnelles d'éducateur.

Imposer une méthode particulière, codifiée, fermée, — c'est assigner un terme aux progrès de la pédagogie. Le geste est d'ailleurs encore plus inutile que ridicule.

Au surplus, les méthodes ne valent que ce que valent ceux qui les appliquent, et la formule : Tant vaut le professeur, tant vaut sa méthode, est l'un des plus beaux lieux communs de la pédagogie. Elle s'applique surtout à l'enseignement musical, et il est incontestable que la formation du goût artistique des enfants dépend bien plus de la valeur musicale des maîtres, et des exemples musicaux dont ils se servent dans leurs leçons, que de l'application des méthodes d'intonation ou de solfége.

Il n'en est pas moins vrai que s'il veut accroître ses moyens, faire un choix aussi libre qu'éclairé, être en mesure d'accueillir tout ce qui est d'utilité pratique, — le maître doit pousser aussi loin que possible les recherches documentaires et les expérimentations.

Notre propre interprétation n'a donc aucune prétention au définitif. Nous ne la donnons que pour montrer combien il serait facile aux éducateurs, mis en présence de tous les systèmes anciens, de rassembler, à l'appui d'une progression musicale raisonnée, de nombreux procédés constituant une pédagogie personnelle ouverte, souple, dont ils pourraient faire profiter *tous* leurs élèves.

*
* *

**Les tests d'éducation musicale.** — Les tests collectifs d'éducation musicale ne tendent nullement — ce serait absurde — à mesurer le degré d'aptitude artistique de chaque enfant. Mais ils rendent de grands services au maître qui veut (et doit) connaître ses élèves sous le rapport de l'audition, de l'attention auditive, qui veut savoir de quels instruments de perception ils disposent, quel est le degré d'acuité du sens de l'ouie et de fidélité de la mémoire des sons et des rythmes, quelle est la complaisance de la voix à reproduire les intonations.

Les moyens de mensuration ne manquent pas.

Nous en proposons une dizaine déjà, et leur nombre s'accroîtra sans doute[1].

Comme tous les *tests*, ils conduisent plutôt à des appréciations qu'à d'absolues certitudes, mais ces premiers moyens de discerner les dispositions naturelles des enfants permettent d'établir une conviction d'autant plus sûre que, malgré leur diversité, ils donnent presque toujours, pour un même enfant, des indications qui se confirment.

Leur grand avantage, d'ailleurs, c'est de ne causer aucune perte de temps, car ils aident à initier l'enfant à la vie des sons, et ces moyens d'investigation sont en même temps des moyens d'enseigner.

*1er test :* perception des différences de hauteur des sons; mécanisme. Le maître chante cinq fois le même son, en disant : un, deux, trois, quatre, cinq. Il recommence, mais chante l'un des sons à l'octave (ou à la 5e, ou à la 2e) le son *quatre* par exemple. Les enfants (les yeux fermés) doivent montrer *quatre* doigts. Reprise, en variant.

*2e test :* perception des similitudes de sons. Le maître vocalise, ou joue, lentement, une suite de sons. Les enfants (les yeux fermés) signalent, au passage, le retour d'un son déterminé.

*3e test :* perception de direction des intervalles. Le maître vocalise ou joue (degrés disjoints). Les enfants (les yeux fermés) lèvent l'index s'ils croient reconnaître un intervalle ascendant, — ou dirigent la main vers le sol, — ou marquent l'horizontale (pour des unissons).

*4e test :* reconnaissance approximative de l'étendue des intervalles. Le maître vocalise (ou joue). Si les enfants reconnaissent des sons rapprochés (conjoints), ils joignent leurs mains. S'ils croient reconnaître de grands intervalles, ils séparent leurs mains.

*5e test :* examen du sens tonal. Le maître vocalise (ou joue) une gamme majeure. Puis il recommence en altérant un degré (le *fa*, par ex., devient dièse). L'élève signale le son étranger à la tonalité en levant la main.

*6e test :* perception de la simultanéité des sons. Le maître joue des sons isolés, puis deux sons simultanés, puis trois. L'enfant (les yeux fermés) montre un doigt, puis deux, puis trois. Si un son disparaît, il montre un doigt de moins.

*7e test :* perception du mouvement. Le maître accélère ou retarde en chantant un exercice à deux temps. L'enfant accélère ou retarde les battements de sa main.

*8e test :* mouvement conservé. Le maître compte à haute voix, très régulièrement, de 1 à 10. Les enfants, mentalement, les yeux fermés, comptent, au même rythme, de 11 à 30. Sur 30, ils lèvent la main. L'exercice comporte plusieurs modalités. Utiliser le pendule (silencieux) pour contrôler la régularité.

*9e test :* reconnaissance de la voix dite « de tête », de la voix dite « de poitrine ». Le maître vocalise, empruntant l'une des deux voix. L'enfant marque ce qu'il entend en touchant poitrine ou front. L'exercice a des résultats pratiques : il fait apprécier la voix dite « de tête », la seule possible à l'école.

*10e test :* premières émissions vocales. Les enfants ont à exécuter cinq sons identiques (après exemple donné par le maître). On fait chanter sur le *do*3, en utilisant la voyelle *a*, quatre sons brefs et un son long. On peut juger ainsi de l'inertie auditive (provisoire) de certains élèves.

* *

**Mesure de l'acuité auditive.** — Les *tests* permettent déjà de connaître les enfants dont l'oreille est atone, arythmique, ou simplement paresseuse. De plus, il existe des appareils acoumétriques (dont nous ne pouvons entreprendre la description), et le maître peut se faire auriste très aisément en recourant à l'un des procédés suivants :

*La voix chuchotée.* — Le maître prononce des mots à voix chuchotée, et notamment des mots contenant des sifflantes. L'enfant, les yeux fermés, écoute ces mots et les répète (examen individuel). On classe les élèves d'après le nombre des erreurs qu'ils commettent.

*L'examen à la montre.* — L'enfant est assis. Il ferme les yeux. Le maître approche la montre, jusqu'à ce que le *tic tac* soit perçu. Il mesure la distance de l'oreille à la montre.

*La parole décroissante.* — Le maître répète plusieurs fois le même mot, mais en intensité décroissante (le mot *ami* par exemple). Puis il marque un temps d'arrêt. Les enfants, les yeux fermés, comptent mentalement le nombre des mots qu'ils entendent. Puis ils indiquent ce nombre par écrit. Comparaison.

Résultat : les enfants qui entendent mal seront placés en avant, dans la classe, pour bien des raisons, et notamment pour qu'ils voient mieux le maître (puisqu'ils l'entendent moins bien), qu'ils aient devant leurs yeux le moins possible de sujets de distraction, qu'ils ne puissent copier les réponses mimées de leurs camarades, qu'ils entendent mieux les émissions justes de ceux-ci.

* *

**La progression musicale.** — Les programmes concernant le début de l'initiation musicale à l'école primaire se contentent d'indiquer : Etude des sons. Le détail de cette progression et son point de départ se dégagent plus nettement des *Instructions de 1923*.

On procédera par petites séries avant d'aborder toutes les combinaisons que permettent les sons de la gamme et de l'échelle vocale (voir plus haut l'opinion de J. Combarieu), avec lesquelles il serait vain de vouloir pratiquer les exercices nécessaires de reconnaissance des sons. C'est pour faciliter cette reconnaissance des sons à l'audition (dictée orale) que la progression implique l'étude des degrés disjoints (quinte et tierces) avant celle des degrés conjoints (pentacorde, gamme, échelle vocale), la proximité des degrés nuisant à leur différenciation.

La progression conseillée est celle qui a été préférée par différents pédagogues et musiciens contemporains, et dont les travaux pédagogiques ont été indiqués dans cet exposé. Elle se décompose ainsi en ce qui concerne les hauteurs des sons (hauteurs étudiées antérieurement à toute connaissance des notations, usuelle ou chiffrée).

1. Exercices sur un son, le *do*. *La tonique*.
2. Exercices sur deux sons : *do, sol*. *La quinte*.
3. Exercices sur trois sons : *do, mi, sol*. *L'accord parfait*.
4. Exercices sur cinq sons : *do, ré, mi, fa, sol*. *Le pentacorde*.
5. Exercices sur sept et huit sons. *La gamme*.
6. Exercices sur douze et treize sons. *L'échelle vocale*.

1. Voir les nombreux *tests* de Jaques-Dalcroze (Rouart-Lerolle. — Jobin, Lausanne); Max Schoen, *The Validity of tests of musical talent* (*J. of comp. Psychologie*, III, 1923); Seashore, *The Measurement of musical talent* (*The mus. Quarterly*, 1915, I); *Correlation of factors in mus. talent and training* (*Ps. Rev. mon. ser.*, n° 90, 1918).

Les deux sons tonique et dominante jouent les premiers rôles dans la mélodie. Ils constituent l'axe tonal, et « c'est la quinte qu'il s'agira d'abord de conquérir. Elle est, dans tous les temps et dans tous les pays, l'étalon de justesse, parce que, de tous les intervalles musicaux, elle est celui dont l'exact calibre est le plus aisément apprécié et obtenu » (M. Emmanuel). Les deux sons *do, sol* ne peuvent être confondus longtemps à l'audition.

Les sons de l'accord parfait de tonique constituent, pour un grand nombre d'éducateurs, l'étape la plus importante.

On a vu de quelle force sont, sur ce point, les arguments de J. Combarieu. L'école galiniste appelle ces trois notes les « notes cardinales », et son procédé des *points d'appui* se base sur l'exacte connaissance de *do-mi-sol*. M. Maurice Emmanuel déplore qu'en France, l'*accord* ne soit point encore l'objet d'un culte, et l'on sait de quelles heureuses expressions il soutient cette étape de la progression musicale. Renvoyons aussi à ce que dit Dessirier, qui trouve, en ces sons, les degrés calmes, fixes de la gamme, son ossature solide, sur laquelle on peut s'appuyer pour émettre avec justesse les degrés intermédiaires. Le pédagogue anglais O'Donelly (*The Academy of elementary music*, 1841) en fait la base de son système pour la même raison, et voit, en *do-mi-sol*, « les flambeaux propres à éclairer l'élève à travers l'obscurité de la pratique ». Pour Lucien Bourgués et Al. Dénéréaz (*La Musique et la vie intérieure*, Alcan), *do-mi-sol* sont « les centres psychologiques de la gamme ». Ces trois notes donnent le maximum de consonance et, pour l'oreille, l'accord parfait est déterminatif de la tonalité et du mode. « L'initiation musicale la plus sûre, la plus simple et la plus attrayante — dit A. Drouin, éminent pédagogue et inspecteur de chant — est sans contredit celle qui repose sur l'étude des notes de l'accord parfait. C'est en même temps la plus logique. » Comme le remarque aussi M. Paul Landormy, l'identification de ces sons, vocalisés, se fait aisément. « Rien de plus simple, dit-il, rien de plus facilement perceptible que les rapports entre les sons de l'accord parfait *do, mi, sol*. On obtiendra des enfants, dans la vocalisation de cet accord, des intonations infiniment plus justes (qu'avec la gamme) et avec beaucoup moins de difficulté. »

C'est trop s'étendre sur un point où l'on ne rencontrerait jamais la contradiction des musiciens ou des pédagogues, si ce n'est de ceux qui sont en même temps auteurs de systèmes.

Entre la série : accord parfait (trois sons) et la série gamme (huit sons), il y a place pour une série de cinq sons, ne comprenant d'ailleurs que deux sons nouveaux *ré* et *fa*. Cette série étend le champ des combinaisons, mais la connaissance des sons *do-mi-sol*, c'est-à-dire des trois points de repère, facilitera les exercices de solmisation à une et deux voix et d'analyse, pratiqués avec les sons du pentacorde.

La *gamme* et l'*échelle vocale* de douze ou treize sons permettront d'étudier les accords parfaits majeurs : *sol-si-ré* et *fa-la-do*, et les accords parfaits mineurs construits sur les notes *ré, mi* et *la*.

⁂

La progression concernant les durées et les mesures ne saurait partir, nous l'avons dit, ni de la ronde n de la mesure à quatre temps, et, sur ce point encore, les conseils de la théorie pure s'opposent à ceux de la pédagogie pratique.

L'idée la plus simple est celle de *temps*. Les notions qu'il convient d'associer sont celles de *pas, geste, temps*, et, plus tard, de *noire* et de *soupir*. Là mesure qui se propose en premier lieu est la mesure à *deux temps*, correspondant à un mètre naturel : la marche.

En métrique, la progression logique et pratique est donc ainsi réglée :

1° *Mesures à deux temps*. 2° *Mesures à trois temps*.

Et, ensuite seulement, *mesure à quatre temps*.

En ce qui concerne les durées, on étudiera d'abord le *temps*, puis ses *multiples*, donc :

1° *Sons d'un temps*. 2° *Sons de deux temps*. 3° *Sons de trois et sons de quatre temps*.

Puis le temps et ses sous-multiples :

Sons d'un temps, division *binaire* du temps, division *ternaire* du temps.

⁂

**Les formes de l'enseignement musical.** — A retenir les moyens ingénieux et pratiques proposés par les pédagogies musicales que nous avons étudiées, nous pouvons reconnaître que l'enseignement de la musique vocale à l'école revêt dix grandes formes, s'exerçant elles-mêmes à l'aide de procédés nombreux.

Les quatre premières concernent l'éducation de l'oreille par des exercices portant sur la hauteur des sons. Ce sont :

1° la forme *dictée*, analyse ou reconnaissance des sons, la plus importante dans les méthodes actives et sensorielles. Il ne s'agit d'abord que de dictée orale, faite par phonomimie (les yeux fermés) ou sur l'échelle du tableau. La dictée orale se pratique ensuite (2e cycle) sur la portée muette ou la main portée. La dictée se fait enfin par écrit;

2° la forme *lecture*, — intonation et solmisation à une ou plusieurs voix, — exercices qui se pratiquent d'abord sans notation, puis sur la portée muette et la main musicale, et qui conduisent au solfège;

3° la forme *audition intérieure*, — sons pensés, séries mentales, points d'appui, lecture mentale, reconstitutions mélodiques ou harmoniques;

4° la forme *création mélodique et harmonique*, — partant de ces reconstitutions pour aller vers les marches harmoniques, la composition improvisée, la recherche des accords par audition, — l'orientation chorale.

Les deux formes suivantes concernent aussi l'éducation de l'oreille, mais à l'aide d'exercices portant sur les durées. Ce sont :

5° la *métrique*, exercices de mesure et d'analyse;

6° la *rythmique*, exercices portant sur le temps, ses multiples et ses sous-multiples.

Les formes 7 et 8 se rapportent à la culture vocale :

7° la *culture vocale* si négligée à l'école primaire, et cependant si nécessaire, et qui comprend elle-même : respiration, attaque des consonnes, articulation, vocalisation;

8° *Le chant*.

Les dernières formes concernent l'étude des signes de notation et de la grammaire musicale. Ce sont :

9° *Exercices graphiques*, écriture musicale et dictée écrite;

10° *Théorie musicale*.

Ces formes d'enseignement musical comprennent des exercices qui, classés non plus suivant leur mode

d'application, mais selon leur objet, leur fonction utile, pourraient être répartis ainsi :

1° *Exercices de perception des sons :* analyse et reconnaissance des hauteurs et des durées.

2° *Exercices d'émission vocale :* intonation, culture vocale, chant.

3° *Exercices de mémorisation :* étude des intervalles, audition intérieure, séries mentales, lecture mentale, rappel vocal.

4° *Exercices d'éducation chorale :* exercices polyphoniques d'intonation, solmisation, solfège (à deux et trois voix). Dictée orale à deux ou plusieurs sons simultanés. Recherche des accords. Canons, marches harmoniques, chorals.

5° *Exercices de création musicale, d'imagination* (et d'expression personnelle). Exercices de création mélodique et harmonique (voir plus haut).

6° *Exercices d'entraînement visuel et théorique :* lecture solfiée, exercices graphiques, dictée écrite, théorie musicale.

7° *Exercices de culture du goût musical :* expression, diction, — chant et chant choral, — jugement et appréciation. — Exécutions et auditions musicales commentées.

*
* *

**Les procédés. Eclectisme.** — Des procédés de toutes provenances, permettant de suivre la progression musicale, de faire appel à l'activité de l'enfant, de cultiver en lui oreille, voix, sens musical, de s'adresser aux facultés diverses, d'orienter vers le chant choral, de créer des habitudes et des besoins, sont à la disposition des maîtres.

Nous ne pouvons songer à les décrire dans le détail de leur mécanisme, ni d'en donner les applications si variées. Nous nous bornons à les énumérer et à les présenter d'un mot.

Dès le début, se proposeront les exercices que permettent les enquêtes acoumétriques, les tests, les leçons sensorielles de la méthode Montessori, et notamment la « leçon de silence », — les exercices élémentaires de la rythmique Jaques-Dalcroze, et ceux que permet la *dactylorythmie* modifiée. (V. Dessirier, p. 3653.)

Les *idées* de durée, de métrique et de rythmique seront ainsi connues avant les *signes* de durée et de mesure.

De même, on fera connaître les *idées* relatives à la hauteur des sons par des moyens actifs et empiriques, sans recourir d'abord aux notes sur portée. La *phonomimie* naturelle, ou élémentaire (v. signes manuels de Wilhem, Itard, Seguin), s'exerçant avec les précautions déjà exposées (les yeux fermés, nôtamment), prendra place dans chaque leçon, avec les avantages que l'on sait. (V. notre ouvrage *Avant le solfège*, p. 17, Leduc, édit.) Ce sera le meilleur procédé de dictée orale. On l'utilisera aussi en solmisation à une ou deux voix, ou pour l'étude des intervalles (avec appui mental, et aussi pour l'étude de chants-applications.

Ces mêmes idées de hauteur, ces mêmes intonations seront reprises avec un autre procédé de grande valeur : l'exercice à une ou deux baguettes sur l'*échelle* tracée au tableau, ou sur des séries de noms de notes (accords ou gammes) écrites en colonnes verticales, ou sur le *mât* qui a l'avantage de séparer les sons fixes : 1, 3, 5, des sons 2, 4, 6, 7, — ou même sur le *mât chiffré* des galinistes. Les figurations verticales (échelles, noms écrits en colonnes mâts) se prêtent particulièrement aux exercices à une voix, à deux voix, conduits à l'aide d'une ou de deux baguettes, — aux procédés de l'appui mental, et à la dictée (un élève étant au tableau). Les figurations obliques sont moins pratiques. Ce sont : l'escalier vocal de Wilhem, les escaliers de Dupaigne et de Costesco, les séries obliques d'initiales (Eyquem) les lignes obliques de Gédalge et de Jacob.

Les procédés d'audition intérieure sont, après l'*appui mental* (décrit plus haut), l'exercice des *séries mentales* (séries de sons tour à tour chantés en mesure, pensés en mesure, chantés à nouveau) (v. p. 3653), procédé pratiqué sur les gammes, sur les chants, sur les exercices de solfège (lecture mentale) ou encore à la baguette ou par phonomimie, — les *reconstitutions mélodiques* (l'élève chante la note oubliée par le maître dans une série de sons vocalisés, séries du pentacorde ou de la gamme), — les *reconstitutions harmoniques* (l'enfant chante le son qui disparaît d'un accord exécuté d'abord complètement), — le *rappel vocal* (le maître indique, par phono, ou sur l'échelle, ou sur la portée, une certaine suite de sons; l'élève, sans chanter, enregistre cette succession dans sa mémoire, et, au commandement du maître, rappelle ses souvenirs et chante cette série).

Les procédés de création, qui plaisent tant aux enfants, comprennent d'abord les exercices simples des *marches mélodiques et harmoniques* (marches régulières, commencées en chantant, suivant les indications de la baguette, et continuées par les élèves sans indication), — la *création mélodique*, qui consiste d'abord à improviser, sur des paroles données, une courte phrase mélodique, — et qui comprend aussi l'improvisation des paroles et de la mélodie (dialogues chantés entre enfants, compositions musicales enfantines), — la *création harmonique*, permettant d'exécuter, bouche fermée, ou sur une voyelle, des accords de trois sons sous une mélodie que chante un autre groupe, — et d'arriver à accompagner ainsi, empiriquement, sans connaissances harmoniques, un chant populaire.

Les exercices de dictée orale ne se feront pas seulement par phonomimie, ou sur l'échelle du tableau, comme il vient d'être dit, mais aussi avec le procédé des *formules*, et aussi sur *chants appris*. Le procédé de la *Martinière*, avec les ardoises, acheminera vers la dictée écrite.

A la métrique élémentaire s'ajouteront les procédés des *mesures alternantes* (commandés à la voix ou par dactylorythmie), *d'analyse rythmique* (V. Wilhem), les *exercices corporels* (Jaques-Dalcroze), les *rythmiques récréatives*.

Les exercices de culture vocale comprendront des exercices de respiration nasale, d'attaque des consonnes (sur séries descendantes, partant de la voix dite « de tête », voix laryngée supérieure), de vocalisation, d'articulation. Ils conduiront à la pratique de la voix dite « de tête », grâce aux séries descendantes et au choix des voyelles (surtout nasales) et des consonnes (labiales, dentales) aidant à placer le son en avant. Les émissions gutturales seront combattues.

On ne manquera pas de profiter des ressources de la méthode directe (Delcasso, Combarieu, Dupaigne).

Lorsqu'on étudiera la place des notes sur la portée, on utilisera la *main portée* et la *portée muette*. Sur cette portée muette, on fera solfier à une ou deux baguettes, penser et analyser des sons, vocaliser,

reconnaître les intervalles, apprendre des chants. On reprendra les *exercices à transformations* (v. p. 3655) pour l'étude des rythmes, et la *langue des durées* (Aimé Paris), ou la *métrique* de Wilhem, et sa *lecture des mélanges* (v. p. 3638).

Pour aider à lire plus rapidement et obliger les yeux à précéder l'émission vocale dans les ex. de solfège au tableau, on utilisera l'*écran* (A. Drouin) (qui cache la mesure qu'on exécute). L'*orophone* (E. Baudot) permet des exercices à deux voix, et tous les exercices pratiqués avec la portée muette. (C'est une tige de bois, avec cinq baguettes transversales, et une 6e baguette très courte figurant la ligne supplémentaire inférieure. Le maître fait face aux élèves en indiquant les notes [avec ses deux index] de chaque côté de l'orophone.)

L'*Indicateur vocal* (Wilhem) et le *méloplaste* (Galin) conduiraient vers le solfège dans toutes les clefs si l'on en avait le désir.

Les *exercices graphiques* comportent les tracés au tableau, sur l'ardoise, et surtout la dictée écrite, qu'on ne pratiquera dans sa forme dernière et complète qu'après avoir parcouru les étapes de préparation.

Les *explications théoriques* partiront d'exemples concrets, chantés, et bénéficieront de l'art de questionner. Elles n'occuperont de place que dans les dernières étapes, et qu'une place réduite, si l'on préfère s'adresser plus à l'activité et à la sensibilité de l'enfant qu'aux facultés intellectuelles que les autres enseignements ne manqueront pas d'exercer.

Et, à côté de tous ces moyens bien connus, très vieux pour la plupart, les maîtres ingénieux sauront en utiliser d'autres. Ils associeront parfois phonomimie et dactylorythmie, pratiqueront (s'ils disposent d'un harmonium) la dictée à plusieurs voix (bien plus accessible qu'on ne pense), feront découvrir leurs propres erreurs de solfège, concrétiseront bien des explications théoriques, imagineront des graphiques de plus en plus clairs, feront aisément transposer un exercice de solfège, ou transposer de mémoire les notes d'un chant connu, sauront rendre leur enseignement aussi artistique, aussi joyeux et attrayant, aussi vivant et actif qu'il convient, lorsqu'on se propose d'amener les enfants à sentir plus vivement, et à trouver, dans l'art musical, un plaisir supérieur.

* *

**Les leçons pratiques.** — Les leçons, pour être pratiques, pour mettre en jeu toutes les formes d'activité, tous les instruments d'acquisition des connaissances, seront donc très variées. Elles revêtiront facilement bien des formes elles-mêmes.

Elles feront toujours place à la culture vocale, à l'éducation de l'oreille, à la formation du goût.

Elles seront courtes, mais fréquentes. Les méthodes actives permettent de tirer le plus grand profit des leçons de vingt minutes dans les cours préparatoires et élémentaires, d'une demi-heure dans les autres cours. L'infériorité des résultats, dans les écoles où l'heure de chant est donnée en une seule fois, est bien connue des observateurs.

Elles s'adresseront à tous les élèves, particulièrement à ceux qui ont le plus à travailler pour arriver à entendre, à différencier les sons, à chanter. Il sera toujours nécessaire de constituer au moins deux divisions qui prendront part ensemble à tous les exercices, mais suivant des modalités qui permettront d'amener les élèves les plus faibles à produire un effort personnel, à se passer de l'appui des plus forts, et à progresser plus vite que par imitation.

## LE CHANT A L'ÉCOLE

**Première culture vocale. Répertoire des Écoles. Emprunts aux maîtres. Chants scolaires. Chansons populaires. Chansons mimées. Chansons-danses. Chants d'entrée et de sortie, du matin et du soir. Influence éducative.**

On a pu croire qu'il y avait eu grandeur et décadence du chant dans les écoles de France, et l'on rappelle le temps où l'instituteur, à peu près obligé de tenir l'orgue à l'église, acquérait de ce fait une plus grande habileté à faire chanter ses élèves. Beaucoup d'enfants n'y gagnaient rien. Le décret de 1865, qui invitait à consacrer cinq heures par semaine, dans les écoles normales, à l'étude du plain-chant, ne favorisa guère la formation professionnelle des instituteurs en ce qui concerne l'enseignement musical, ou même l'enseignement du chant en particulier.

L'insuffisance du répertoire des écoles n'aurait pas permis, d'ailleurs, de tirer quelque profit artistique de l'activité du maître.

Les programmes des écoles oubliaient l'enseignement du chant. On ne chanta guère que sous l'impulsion de Wilhem. L'enseignement du chant n'est plus que facultatif en 1850, et disparaît complètement en 1867.

Il ne reparaît qu'en 1883. C'est Jules Ferry qui, à cette date, impose le chant dans les écoles.

Les programmes du 23 juillet 1883, concernant l'enseignement du chant et de la musique dans les écoles maternelles, les écoles primaires, les écoles normales, ont subi des modifications en 1887, 1893, 1905, 1909, 1922, mais le caractère d'obligation de cet enseignement n'a jamais été remis en question.

Cependant, longtemps encore après 1883, on s'abstint de faire chanter les enfants, dans la plupart des écoles.

Deux réformes contribuèrent à la pratique du chant à l'école :

1° une modification de l'examen du *brevet élémentaire* de capacité, contraignant les aspirants et aspirantes à présenter une liste de cinq chants scolaires, choisis avec soin pour les besoins de l'école, appris par cœur, et à justifier de connaissances musicales (arrêté 147; arrêté du 5 août 1915; arrêté du 18 août 1920);

2° l'introduction d'une épreuve de chant à l'examen du *certificat d'études primaires*. Cette épreuve fut d'abord facultative (instituée pendant la guerre, elle ne pouvait être imposée). Le Conseil supérieur la rendit définitive (1923). La réforme a son plein effet depuis 1924 (arrêté 258, 1er février 1924).

Cette épreuve oblige à faire chanter dans les écoles primaires (au moins dans la classe préparant à l'examen du C. E. P.). On chante de plus en plus. Chante-t-on de mieux en mieux?

L'instituteur ne peut connaître l'art du chanteur professionnel, mais il peut savoir quelles sont les qualités vocales essentielles (justesse, souplesse, voix placée) qu'il peut obtenir de ses élèves.

« Chanter sans effort », tel est le précepte du bon maître. La pratique quotidienne du chant peut conduire — grâce aux bonnes habitudes de respiration, de tenue du corps, d'émission — à un rapide pro-

grès. La condition est d'apprendre à respirer (il en a été question plus haut), de ne chanter qu'en voix laryngée supérieure (voix dite « de tête »).

Si l'éducateur a vite fait de connaître les préceptes qui, pour lui, se réduisent aux formules que nous n'avons pu que rappeler, il met plus de temps, en général, à se décider à les appliquer. Il ne sent pas que le fait de crier, de chanter de la gorge, constitue un danger pour la voix d'abord, et pour tout l'appareil respiratoire aussi, et qu'on ne peut entreprendre aucune culture musicale, aucune éducation du goût si l'on n'a pas obtenu d'abord une voix musicale. — Cette voix musicale s'obtient dès qu'on *veut* l'obtenir.

Que les enfants émettent, à mi-voix, le son du *mi* 4 ou du *mi* bémol 4 (quatrième interligne en clef de *sol*). Qu'ils descendent, en conservant une voix « flûtée », jusqu'au son 1 lacé à l'octave, le *mi* 3 ou le *mi* bémol 3. Qu'ils reprennent cet exercice *bouche fermée,* ou sur *u, i,* ou même en utilisant voyelle et consonne (comme dans les syllabes : mu, ni, vou...). Ils s'habitueront aussitôt aux résonances nasopharyngiennes. Leur voix nasalisée répugnera aux émissions gutturales.

Seule, la voix dite « de tête » permettra aux enfants de chanter sans fatigue, sans « baisser », sans injustesse (l'articulation aidant), et de donner un intérêt artistique aux exécutions chorales.

Cette technique du chant à l'école peut sembler insuffisante à ceux qui connaissent toute la complexité de la question. Mais nous croyons qu'il convient de dire, sur ce point, des choses très simples, pour qu'on se décide à tenter quelque culture vocale élémentaire. Il serait trop tôt de se montrer plus exigeant.

*
* *

Le répertoire des écoles s'est considérablement accru, depuis la fin du siècle dernier, et il s'est amélioré. Quelques maîtres de la musique ont écrit des œuvres chorales pour enfants des écoles (chœurs à voix égales), ou pour les écoles normales, sociétés d'anciens élèves, amicales, chorales d'adultes et universités populaires (chœurs à voix mixtes). Citons Gounod, Bazin, Delibes, César Franck, Bourgault-Ducoudray, Laurent de Rillé, Henri Maréchal, Pessard, MM. Aug. Chapuis, Jaques-Dalcroze.

Des emprunts directs aux œuvres chorales classiques sont faits par les éducateurs, qui trouvent parfois, d'ailleurs, des recueils constitués pour les écoles. Aux recueils de Wilhem ont succédé ceux de Delcasso, Gautier, Marmontel, Danhauser, Bourgault-Ducoudray (recueils de Fontenay), A. Drouin et les recueils des *Poèmes de la vie humaine* dont les paroles, écrites sous des compositions classiques, sont dues à Maurice Bouchor.

Le chant scolaire, par son esprit, sa facilité d'exécution à l'unisson, sa simplicité de facture (plusieurs couplets sur la même mélodie), est appelé à conserver la plus grande place dans le répertoire des écoles. « Un chant scolaire, dit Maurice Bouchor, est celui qui — sinon composé pour l'école, du moins parfaitement adapté à ses fins — peut être mêlé à sa vie de chaque jour et y trouver des conditions d'exécution n'ayant rien d'exceptionnel. » Mais il est trop souvent, hélas! l'œuvre de pauvres en art. La niaiserie des mélodies se rencontre avec la banalité du poème et, dans la plupart des chants édités, s'étale une méconnaissance complète des moindres qualités d'adaptation prosodique.

Il est donc à souhaiter que l'éducation musicale des instituteurs soit telle qu'elle puisse les éclairer dans le choix des chants, et, qu'en tout cas, la vigilance des professeurs des écoles normales soit telle qu'aucune production inférieure ne pénètre dans ce milieu de futurs éducateurs, si ce n'est pour servir à exercer le sens critique des élèves, sur des échantillons sans valeur.

Les difficultés à vaincre sont-elles insurmontables? Est-il impossible d'exiger qu'un chant scolaire soit parfait sous le triple rapport de la mélodie, du poème et de l'adaptation prosodique? Le grand et légitime succès des chants de Maurice Bouchor est dû à trois facteurs : à la fraîcheur, à la beauté des mélodies populaires qui en constituent la partie musicale, — aux poésies de ce maître, qui n'écrivait que lorsqu'il avait une idée à exprimer, — et enfin à son souci constant de donner au chant une unité parfaite. Pour réaliser cette dernière condition, le poète a demandé à la mélodie de lui dicter le sujet du poème, et de lui dicter l'accentuation du vers. Ainsi la musique est bien l'accent du verbe; musique et poésie ne font plus qu'un, par le fond, par la forme, par le rythme.

Le fait de remplacer les paroles des chansons populaires par des paroles nouvelles, plus descriptives, plus scolaires surtout, n'a pas été approuvé de tous. On s'est élevé contre ces « mutilations », sollicitées cependant par de vrais amis de la chanson populaire comme Bourgault-Ducoudray et Julien Tiersot. Et quoique ces mutilations remontent au moins à Francois Coppée et à Fr. Bataille, elles ont été à peu près uniquement reprochées au poète Maurice Bouchor, plus fervent admirateur que tout autre de la chanson populaire.

En tout cas, le désir si légitime d'entendre nos écoliers chanter les chansons de terroir sous leurs formes originales est né en partie du grand succès des chants de Maurice Bouchor à l'école. Bien des régionalistes, bien des écrivains comme G. de Nerval, George Sand, J. Richepin, bien des musiciens et folkloristes ont contribué, eux aussi, à cette reprise des traditions. Des recueils de chants populaires ont été publiés, notamment l'*Anthologie* de Maurice Bouchor (Delagrave), et l'*Anthologie du chant scolaire* (Heugel). « La simplicité de ces chants, dit M. Emmanuel, les rend éminemment propres à servir les intérêts de chaque province et, dans toute école, les intérêts de la musique. » Et il ajoute : « Le jour où aux insipides solfèges, imposés trop tôt aux enfants et qui les rebutent, on substituera de courtes mélodies, d'allure aisée et de saisissant caractère, on aura gagné à la musique des milliers d'écoliers qui n'y mordent pas. »

Il y a bien longtemps que les trois moyens d'expression : parole, musique, geste, se trouvent associés. Les jeux d'enfant s'accompagnent parfois de chants. En retour, les chants mimés sont considérés comme particulièrement récréatifs. C'est le jeu et l'action, et l'on va jusqu'à dire que les gestes donnent aux chants narratifs ou descriptifs leur maximum de signification. Le chant mimé, si les gestes sont discrets et de bon goût, peut, en effet, aider parfois à l'expression artistique. Mais, là encore, il faut savoir choisir. L'un des dangers maintes fois signalés consiste à faire exécuter, en chantant, des gestes trop nombreux, trop précipités, trop importants. Le geste ne doit nuire ni à l'émission vocale, ni à la respiration (les deux choses se tiennent), ni à l'arti-

culation, ni, enfin, à l'expression; ce qui revient à dire qu'on doit renoncer à faire exécuter par les mêmes élèves le chant et les gestes de toute composition réclamant une trop grande dépense d'activité. Il est toujours possible de constituer un groupe de chanteurs — n'ayant pas d'autre tâche que de bien chanter — et un groupe d'élèves chargés d'interpréter les gestes.

La chanson dansée est d'origine populaire, et la danse constitue un autre moyen d'expression, une mimique ordonnée, équilibrée par le rythme. L'école peut toujours renouer la tradition, utiliser la danse campagnarde locale comme illustration de ses fêtes de chant ou d'éducation physique. Là surtout, il convient de ne pas demander aux mêmes élèves de chanter et de danser.

*
* *

On aime, dans la plupart des écoles de France, à faire chanter les enfants dès le matin, dans la cour de l'école ou le préau, à les conduire à leur classe en chantant. Les exécutions sont alors très souvent défectueuses (dans les escaliers surtout), et il y a de telles précautions à prendre ici qu'on ne peut guère admettre les chants d'*entrée* et de *sortie*, si ce n'est dans des cas exceptionnels. Bien préférables sont les chants *du matin* et *du soir*, chantés dans la classe ou le préau, sur place, avec soin, avec gravité même, soit pour commencer avec bonheur et calme une journée de travail, soit pour rassembler les voix et les cœurs des enfants qui vont se quitter[1].

De tous les exercices musicaux, le chant est évidemment celui qui a la plus grande influence éducative. C'est le premier éducateur du goût musical, et même du goût en général. L'enfant, comme le constate M. V. D'INDY, peut apprécier la beauté des sons, des mélodies, des accords bien avant de reconnaître la beauté des lignes, des couleurs, des formes. « Dès le premier âge, dit-il, l'enfant, indifférent à la forme d'un monument et incapable de discerner la valeur des lignes d'un dessin, tressaille et semble intéressé dès que son oreille perçoit une suite de sons musicaux chantés ou joués sur un instrument.

« Plus tard, l'enfant passera devant Notre-Dame de Paris sans même lever la tête, il est encore trop petit pour s'émerveiller de cette immensité, mais il s'efforcera de retrouver dans sa jeune mémoire telle chanson qu'il aura entendu chanter.

« Nous sommes donc bien fondés à énoncer cet axiome que la musique, et la musique seule, possède le pouvoir d'ouvrir, chez l'enfant, la voix mystérieuse par laquelle l'homme conscient de sa pensée sera conduit plus tard à comprendre et à aimer l'œuvre de Beauté[2]. »

C'est une constatation qu'il faut faire et refaire sans cesse pour que les éducateurs se montrent beaucoup plus difficiles sur le choix des chants, sur leur interprétation fidèle et expressive, et sur la qualité vocale, puisque toute la culture esthétique en dépend. Qu'ils reprennent pour cela, non pas seulement la tradition des provinces, mais l'habitude presque perdue du chant choral. C'est la polyphonie vocale qui aidera le plus puissamment à la formation artistique de l'enfant. Le chant à une voix est surtout récréatif. Les arrangements à deux voix laissent beaucoup à désirer, en général. Mais le chœur à trois voix égales ou à quatre voix mixtes constitue l'une des plus belles formes musicales. Il est poésie, mélodie, harmonie, il est architecture musicale. C'est la forme qu'il faut populariser inlassablement, par de belles exécutions dans les fêtes scolaires, régionales, nationales et civiques. Il est certainement possible, sans attendre, de faire qu'on chante en chœur dans les écoles de France et autour de l'école, de faire qu'on chante bien et de belles œuvres. Il est possible de demander à l'enseignement musical bien plus qu'il n'a donné jusqu'ici, et de créer en France « une tradition chorale populaire ».

## PERSONNEL ENSEIGNANT

**Les Instituteurs. Les Professeurs spéciaux. L'Inspection des écoles. Les examens et sanctions de l'enseignement musical. L'action. Sociétés corporatives, bulletins.**

Bien des écoles normales essayent de mettre à profit le temps (trop court) attribué aux études musicales, pour former des maîtres capables d'enseigner le chant et la musique. Mais les résultats ne répondent pas à l'effort des maîtres, surtout dans les écoles normales d'instituteurs, parce que l'effort des élèves se produit trop tard. L'initiation n'a pas été faite en temps favorable, dès l'école primaire. Ces élèves deviennent maîtres à leur tour, et usent facilement du prétexte d'incompétence pour ne donner aucun enseignement musical. Et leurs élèves seront donc très mal préparés à l'enseignement, s'ils se destinent aux E. N. Il y a là un cercle vicieux.

Cependant, l'étude d'un instrument (elle figure au programme) et surtout d'un instrument à sons fixes, permettrait, en trois années, de suppléer au défaut d'initiation, et à toute insuffisance professionnelle. C'est le remède.

Les élèves-maîtres sont donc faibles, à leur entrée à l'E. N., et il faudra consacrer à leur propre initiation un temps précieux, qui pourrait être utilisé à leur donner une pédagogie pratique, des moyens et procédés d'enseignement, l'habitude de diriger des chants et des chœurs, des indications sur les voix des enfants, un répertoire choral abondant, des notions d'harmonie même.

Or, actuellement, ils ne peuvent acquérir de qualités professionnelles, une méthode d'enseignement propre aux écoles primaires, que si le professeur précisément recours à cette méthode avec eux, et s'ils sont amenés à l'observer, à la pratiquer parfois, dans un enseignement mutuel.

Ils peuvent au moins, par l'exercice, par le chant d'ensemble, cultiver leur sentiment artistique, être amenés à ressentir l'émotion d'art, à aimer ce qu'ils auront à enseigner, à vibrer, pour pouvoir un jour faire ressentir cette même émotion à leurs élèves. Donc, si l'on ne peut faire un artiste de chaque instituteur, au moins peut-on en faire un homme de goût, grâce aux auditions musicales commentées, et grâce surtout à l'étude et à l'exécution de pages chorales judicieusement choisies.

D'ailleurs, si la situation de l'enseignement musical, dans les écoles, est loin d'être satisfaisante, on ne saurait s'en prendre seulement à la faible pré-

1. *L'Enseignement musical*, Annette (Leduc).
2. *Rapports du Congrès de l'art à l'école* (26, quai de Béthune).

paration musicale des candidats aux écoles normales. Les encouragements, les directions, les redressements ne font-ils pas souvent défaut? Un éminent inspecteur général, membre du Conseil supérieur de l'I. P., M. Gilles, écrit :

« Comment les résultats sont-ils si médiocres? Que l'école, et en particulier, dans l'école, l'instituteur soient en partie responsables d'une situation assurément regrettable, c'est une opinion assez répandue et à laquelle nous pouvons tout d'abord être tentés de nous associer, dans la mesure du reste où elle ne met point en cause l'honnêté professionnelle du maître, et où elle n'exagère point la puissance de son action. L'enfance se prête mieux que l'âge adulte à l'éveil du goût musical, et puisque la famille est encore impuissante à cette révélation, nous nous tournons vers l'instituteur pour lui demander, comme d'habitude, de se substituer aux parents, et, mandataire de la nation, de réaliser le progrès national que nous avons conçu. Et nous nous étonnons. « L'enfant chante naturellement jusqu'au moment où il entre à l'école (la plainte de Pécaut est encore de saison). Entre vos mains, hélas! il cesse de chanter. Cette expression libre et spontanée de la vie s'arrête... » Ayant ainsi situé le mal, — mais, prenons garde, y avons-nous bien réussi? — nous trouverions vite le remède : communiquer aux instituteurs la foi qui fécondera leur zèle.

« Complexe est déjà le problème dont la solution conduirait à ce premier résultat que nous devons en effet poursuivre avec persévérance. La foi peut se gagner par un effort obstiné de piété éclairée : nos instituteurs ont-ils tous l'instruction qui peut éclairer leur religion? La foi peut jaillir d'une opération de la grâce : ont-ils tous rencontré sur leur route la manifestation capable de les émouvoir au plus profond de leur être et de leur faire croire désormais aux effets d'une puissance mystérieuse, excitatrice des forces vives de l'âme? Il est aussi une contagion de la foi : qui de nous n'a connu cet élan passionné qu'accélère l'entraînement d'une collectivité communiant dans un même idéal? Point n'est besoin ici d'évoquer avec plus de précision les vivifiantes campagnes d'apôtres du chant à l'école : assez souvent, j'en ai retrouvé, au cours de mes tournées, des traces heureuses que le temps n'avait pas effacées. Mais ces campagnes atteignent-elles, autant qu'il serait désirable, les ignorants, les incrédules, les découragés?

« Il arrive, au contraire, qu'au manque de confiance en soi, aux hésitations individuelles sur l'intérêt de l'activité sollicitée, s'ajoute, dans l'esprit des instituteurs, un doute bien plus grave. Les chefs eux-mêmes, les chefs ont-ils tous la foi? Il en est qui ferment complaisamment les yeux sur des défaillances évidentes dans l'enseignement et la pratique du chant; et les élèves savent aussi bien que les maîtres avec quelle bienveillance « particulière » sont notées généralement dans les examens les épreuves musicales. »

Ne faut-il pas reconnaître aussi que le trouble apporté dans les programmes de chant par l'adoption de systèmes qui, tour à tour, ont obtenu l'appui des pouvoirs publics, n'est pas étranger au désarroi dont souffrent les écoles? Si les méthodes éclectiques semblent vouloir garder le dernier mot, il n'en a pas toujours été ainsi. Que vaudra l'avenir?

***

L'enseignement musical est confié à des professeurs spéciaux dans la plupart des lycées, collèges, écoles normales, écoles primaires supérieures. Ces professeurs d'enseignement musical, qu'il ne faut pas confondre avec les professeurs de musique instrumentale, qui sont autorisés à donner des leçons particulières aux élèves de ces établissements, sont régulièrement nommés et rétribués, et, pour la plupart, diplômés. Quelques professeurs d'enseignement général, de sciences ou de lettres, notamment dans les écoles normales et dans les écoles primaires supérieures, possèdent le diplôme spécial et sont chargés du cours de chant. Le nombre des professeurs non diplômés diminue chaque année.

Le *certificat d'aptitude à l'enseignement du chant et de la musique dans les écoles normales et primaires supérieures* est le même qu'ont à produire les candidats aux postes des lycées et collèges.

Il comprend un *degré élémentaire* et un *degré supérieur*.

Les épreuves du degré élémentaire sont : 1. Rédaction sur des questions d'enseignement musical (méthodes et procédés). 2. Dictée musicale facile. 3. Lecture d'une leçon de solfège, en clef de *sol*, sans accompagnement. 4. Exécution d'un chant scolaire, de mémoire, désigné par la commission sur une liste de dix chants scolaires présentés par le candidat. 5. Exécution d'un morceau de chant classique (accompagné). 6. Interrogations théoriques élémentaires. 7. Leçon pratique faite au tableau noir. 8. Exécution à première vue, sur le piano ou le violon, d'un accompagnement simple.

Les épreuves du degré supérieur sont :

1° Une rédaction sur les questions d'enseignement, ou d'art musical, ou d'histoire de la musique;

2° Une dictée musicale, vocalisée par phrases de deux mesures;

3° La réalisation à quatre parties vocales d'une basse donnée et chiffrée. De plus, un chant étant donné, le candidat écrit sous ce chant une basse, chiffrée ou non chiffrée, qu'il peut réaliser pour le piano, ou mieux encore à quatre parties vocales;

4° La lecture d'une leçon de solfège écrite en clefs de *sol* et de *fa;*

5° La lecture à première vue d'un chant scolaire inédit (le candidat chante la première partie avec les paroles, puis il solfie la seconde);

6° L'exécution, à première vue, sur le piano ou sur le violon, d'un accompagnement simple, — qu'on transpose ensuite;

7° Des interrogations sur la théorie musicale, les éléments de l'harmonie et l'histoire de la musique : une liste des œuvres et des auteurs sur lesquels portent principalement les questions se rattachant à l'histoire de la musique est arrêtée tous les trois ans;

8° Une leçon théorique et pratique d'enseignement musical.

Ces épreuves sont notées suivant leur importance. La dernière (épreuve pratique) jouit d'un coefficient double, ainsi que le solfège.

Les diplômés ne sont pourvus d'un poste que sur leur demande et si des vacances de postes se produisent. Ils peuvent se faire inscrire soit au ministère, soit au bureau du recteur de l'académie dans laquelle ils désirent enseigner.

La situation qui leur est faite dépend surtout du nombre d'heures d'enseignement qu'ils sont chargés de donner.

⁂

Dans les écoles primaires publiques de Paris, de la plupart des villes de banlieue et de quelques villes de province, les cours de chant sont également confiés à des professeurs spéciaux.

L'organisation n'est vraiment complète qu'à Paris. Elle le sera sans doute à bref délai dans tout le département de la Seine.

Les instituteurs et institutrices des écoles parisiennes doivent enseigner le chant et les premières notions musicales dans les cours préparatoires et les cours élémentaires, cours dans lesquels les professeurs spéciaux se rendent également (depuis octobre 1930), mais pour un temps insuffisant.

Un cours normal leur permet de compléter leurs études musicales et professionnelles.

Ils peuvent acquérir le *Certificat d'aptitude à l'enseignement du chant dans les écoles communales de la Ville de Paris, degré élémentaire*, qui leur vaut une allocation supplémentaire.

L'enseignement musical, dans les cours moyens, les cours supérieurs et complémentaires, est confié, depuis 1853, à des professeurs spéciaux des deux sexes. Cependant, des professeurs femmes sont fréquemment pourvus de postes dans les écoles de garçons.

Ils doivent être en possession du *Certificat d'aptitude à l'enseignement du chant dans les écoles communales de la Ville de Paris, degré supérieur*.

L'examen a lieu irrégulièrement, suivant les besoins du service, pour les candidats ayant de 18 à 30 ans (aucune dispense d'âge). Il compte :

1° des épreuves écrites : *a*) dictée musicale, *b*) rédaction sur un sujet de pédagogie ou d'art musical, *c*) harmonie (basse non chiffrée, et chant, réalisation à quatre parties vocales);

2° des épreuves orales : *a*) lecture à haute voix d'un texte français, *b*) solfège à changements de clefs, *c*) chant d'une mélodie (accompagné), *d*) leçon au tableau noir, *e*) interprétation à vue d'un chant avec paroles, et transposition de la mélodie;

3° des épreuves pratiques, subies dans les écoles, après un stage et des suppléances.

En 1922, 1928, 1929, le nombre des candidats à admettre a été limité. L'examen est donc devenu « concours ».

Les candidats reçus aux épreuves écrites et orales sont admis à faire des suppléances. Ils subissent ensuite les épreuves pratiques, et sont pourvus de postes fixes.

Leurs émoluments dépendent de la durée du service hebdomadaire, et de leur classe d'ancienneté.

Il existe, à Paris, des cours municipaux d'adultes, publics, pour chaque sexe. Ces cours sont confiés aux professeurs de la ville. Ils ont lieu deux fois par semaine, le soir, dans diverses écoles parisiennes. Les adultes y apprennent le chant, le chant choral, le solfège.

⁂

Les instituteurs et institutrices sont souvent invités par MM. les inspecteurs de l'enseignement primaire à faire exécuter un chant d'ensemble au cours des inspections. Cet usage se généralise.

Les professeurs spéciaux de chant des lycées et collèges, des écoles normales et écoles primaires supérieures sont inspectés par MM. les inspecteurs généraux, et d'académie, qui se rendent dans ces établissements pour y inspecter d'ailleurs tous les enseignements. Il y eut, à diverses reprises, des inspecteurs spéciaux d'enseignement musical. Tel fut M. Dupaigne, *chargé de l'inspection générale de la musique dans les écoles normales;* tel fut J. Combarieu, inspecteur d'académie, *chargé d'une mission d'inspection générale du chant choral dans les lycées et collèges de garçons et de jeunes filles*, et tel est aujourd'hui M. Ch. L'Hôpital.

L'inspection du chant dans les écoles de la Ville de Paris comprend un inspecteur principal et trois inspecteurs. Les inspecteurs visitent les cours d'adultes, les cours du jour, les deux cours municipaux d'aveugles (cours d'accompagnement et cours d'accord des pianos), président les examens, les concours des écoles, soumettent les nominations et les promotions des professeurs à la signature du préfet.

⁂

Les sanctions de l'enseignement musical ne sont pas assez nombreuses ni assez efficaces.

A Paris, depuis 1860, ont lieu des concours de chant choral entre les écoles. Ces concours s'étendent aux écoles de la banlieue parisienne.

Dans la Seine, les élèves exécutent un petit chant à l'unisson, un chœur à plusieurs voix, et déchiffrent une leçon de solfège.

Il y eut parfois des concours d'honneur entre les écoles ayant eu les meilleures notes aux concours éliminatoires.

Ces épreuves n'instituent pas en réalité un *concours* entre les diverses écoles, et le jury (inspecteurs et professeurs) n'est pas limité dans le nombre des prix à décerner.

Il a été parlé de l'épreuve de chant introduite en 1924 à l'examen du certificat d'études primaires (V. p. 3669). Les élèves doivent présenter une liste d'au moins trois chants scolaires, appris par cœur. Ils ont à exécuter l'un de ces chants, désigné par l'examinateur (noté de 0 à 4). Dans la Seine, les chants sont déterminés par l'inspection du chant, qui en fait connaître le texte dès le début de l'année scolaire.

Les aspirants au brevet élémentaire subissent, eux aussi, une épreuve de chant, et ont (v. p. 3669) à prouver quelques connaissances musicales. On leur demande donc parfois de solfier les chants dont ils apportent le texte, ou de solfier à vue un court et facile exercice. Parfois aussi, on se contente de leur poser des questions de pure théorie, sans même exiger d'exemples chantés, — ce qui ne permet nullement de connaître leur culture musicale. — Les examinateurs des jurys parisiens ont été invités à noter de 0 à 20, en décomposant ainsi : chant, de 0 à 8; choix des chants, 0 à 2; solfège, 0 à 8; théorie, 0 à 2.

Ces épreuves sont, et depuis longtemps, considérées comme insuffisantes. Les épreuves des deux premiers examens semblent sanctionner l'étude du chant par audition, et il n'est que trop vrai qu'on peut en triompher après un copieux serinage.

Il semble surtout inadmissible que l'épreuve de solfège ne soit pas obligatoire, lorsque l'acquisition d'un brevet donne le droit d'enseigner.

L'épreuve du brevet supérieur ne permet pas

de s'assurer de la somme des connaissances musicales acquises par le candidat. Elle permet encore moins de reconnaître sa valeur professionnelle, ses aptitudes à enseigner le chant et la lecture musicale à ses futurs élèves. Le but a été perdu de vue.

Il est juste de dire, cependant, que cette lacune a été aperçue, et qu'on a essayé d'y remédier en partie en obligeant les instituteurs et institutrices, candidats à l'examen du *Certificat d'aptitude pédagogique*, à faire une « leçon de chant » à leurs élèves, en présence du jury de cet examen, — et, d'autre part, en faisant subir une épreuve de musique plus complète aux candidats au *professorat des classes élémentaires* des lycées et collèges.

*
* *

**Sociétés corporatives.** — En 1906, fut fondée l'A. P. M., « *Association Amicale des Professeurs* chargés de l'enseignement de la *musique* dans les établissement d'instruction publique », association d'intérêt corporatif et pédagogique, qui a son bulletin, sa bibliothèque, sa caisse de pensions, et qui a organisé d'utiles congrès (1912-1921).

La société française *l'Art à l'Ecole*, fondée en 1907, s'attache à la formation du goût par l'initiation de l'enfant à la beauté des lignes, des couleurs, des formes, des mouvements et des sons. Elle a organisé deux congrès d'enseignement musical (Lyon 1912, Paris 1923). Ce dernier congrès eut un grand retentissement. Les rapports de MM. Gilles, Marcel Prévost, Frossard, V. d'Indy, Aug. Dorchain, G. Parès, Boutin, P. Landormy, M. Chevais, Expert, Paul Vidal, M. Emmanuel, M. Bouchor, H. Maréchal, Hauchard, J. Tiersot, Sevrette, Charles-Brun, Allard, Roger-Ducasse, Jaques-Dalcroze, Rey-Golliet, Ohmann, H. Regnier, J. Teillet, Aug. Chapuis se trouvent réunis en un volume.

Les professeurs de chant de la Ville de Paris créèrent, en 1918, sous le nom de « La Solidarité », une association amicale pour la défense de leurs intérêts auprès de la Ville de Paris, et qui se transforma en syndicat.

En 1921, la *Société française de Pédagogie* créa une *section musicale* qui organise des séries de conférences pédagogiques.

En 1928, naissait le *Syndicat national* des professeurs de chant, qui se propose d'obtenir plus d'unité dans les fonctions, traitements, horaires des professeurs des diverses séries d'établissements, plus de stabilité et de garanties, — et d'obtenir enfin un statut pour les professeurs de lycées de garçons.

Il existe une *Association galiniste*, pour la diffusion de la méthode Galin, Paris, Chevé.

*
* *

Quatre de ces groupements ont un bulletin : *l'A. P. M.*, *l'Art à l'Ecole*, *l'Association galiniste*, *la Société de pédagogie*.

*La Solidarité* et *le Syndicat national* utilisent le mensuel *la Musique à l'Ecole*.

Ce mensuel a été fondé en 1912. *La Musique à l'Ecole* soutient l'action professionnelle des amicales et syndicats, aide à la diffusion des méthodes pédagogiques pratiques, des procédés d'enseignement. Elle publie des études artistiques, pédagogiques, — des documentations concernant les fêtes scolaires et régionales, — des chants, répertoires d'œuvres chorales, — favorise la publication d'ouvrages d'enseignement, de recueils de chants. Elle a un service de préparation aux professorats de chant.

Les journaux pédagogiques, qui s'adressent aux instituteurs et institutrices, font paraître un chant scolaire par mois, pour la plupart. Quelques-uns ont publié des indications propres à favoriser l'application des programmes de 1922, et des Instructions de 1923.

*
* *

Les progrès réalisés dans l'enregistrement des œuvres musicales et leur reproduction par phonographe, ainsi que les progrès de la T. S. F., sont de nature à favoriser grandement, dans l'avenir, la culture musicale des enfants. Le phonographe facilite l'application des programmes relatifs à la présentation des chefs-d'œuvre de l'art musical dans les lycées et collèges, et permet d'espérer que l'idée du concert à l'école se réalisera.

La radiodiffusion a déjà permis de donner de petits concerts pour les écoles. Un journal pédagogique a créé « l'heure radiophonique ».

De nouvelles utilisations de ces deux belles inventions sont certaines.

## APPENDICE

### A L'ÉTRANGER

Il y aurait certainement profit à connaître la situation de l'enseignement musical à l'étranger, à dire à quels résultats on aboutit, et par quels moyens. On ne se trouverait plus porté à conclure nécessairement que nos voisins ont su organiser cet enseignement plus vite et mieux que nous-mêmes. Et l'on s'étonnerait de voir que l'amour de quelques peuples pour le chant choral n'est pas nécessairement en rapport direct avec les qualités de l'enseignement donné dans leurs écoles.

Mais nous ne ferons qu'un rappel sommaire de cette situation, et pour quelques pays seulement (ceux qui offrent le plus d'intérêt à ce point de vue).

Un peu partout, on se trouve en présence des mêmes réalisations et des mêmes lacunes; les écoles des diverses capitales, et aussi celles des plus grandes villes, sont les plus favorisées; mais on ne chante que fort peu dans les écoles rurales. D'autre part, la méthode du chant appris par audition est cette qui sévit le plus généralement, même en Suisse et en Allemagne. De même, — et quoique la pédagogie varie d'un pays à l'autre, comme varient les dispositions naturelles, l'instinct, le goût des divers peuples, — l'évolution pédagogique est analogue en Angleterre, en Belgique, en Allemagne, en Suisse, en France. Partout, en effet, et depuis un demi-siècle, on cherche vraiment à rendre les études musicales plus pratiques, plus simples, moins théoriques. Il y a un effort d'adaptation. Presque partout, on a eu recours, naguère, dans le désir de simplifier, à quelque notation nouvelle. Mais, presque partout, on est revenu de ce qui apparaît de plus en plus comme une erreur, et l'on a renoncé à ces divers systèmes. Seules, l'Angleterre et l'Allemagne restent attachées au système de « Tonic sol-fa ». Cependant, il faut constater aussi qu'en renonçant aux notations simplifiées, on tient à conserver les principes pédagogiques et les procédés d'enseignement que les auteurs des différents systèmes ont su retrouver et attacher de près

à leurs méthodes. On verra plus loin ce que nous écrivent à ce sujet les inspecteurs de l'instruction musicale d'Angleterre et de Suisse. Ce sont les méthodes éclectiques d'instruction, conduisant à l'étude de la notation usuelle, qui l'emportent aujourd'hui.

C'est en Belgique et en Hollande qu'il faudrait chercher les meilleurs résultats. Il est plus difficile d'y trouver un exemple à suivre, car l'enseignement musical y est donné avec une grande diversité de méthodes, et nulle base n'attire particulièrement l'attention. Les autres pays du Nord ont des aspirations qu'il est fort agréable de noter, mais pas encore de réelle organisation qu'on puisse envier. Il nous a été donné de faire visiter les écoles de Paris à des professeurs et inspecteurs de Suède et de Norvège, qui nous faisaient part de leurs désirs d'enregistrer, dans les grandes villes scandinaves, des résultats analogues à ceux que nous obtenons. Et M. Jaques-Dalcroze a raison de dire que le Danemark a certainement, plus que tout autre, besoin d'une réforme dans son enseignement musical. Nous citerons plusieurs fois l'opinion de notre ami M. Jaques-Dalcroze, qui a beaucoup vu, beaucoup entendu, et dont les recherches expérimentales ont abouti à des remarques d'une grande pénétration; mais, avant d'examiner la situation de l'instruction musicale chez nos voisins, nous pourrions d'abord rappeler le jugement que Jaques-Dalcroze porte sur notre propre situation musicale scolaire, et sa claire vision du but qu'il faut continuer à poursuivre.

« Dès qu'un Français, dit-il, se manifeste musicien, il révèle des qualités artistiques de premier ordre, une sensibilité très souple, un sens inné des proportions et de l'équilibre et un sentiment raffiné des nuances. Mais il importe que la musique ne demeure pas en ce pays l'apanage d'une aristocratie, et qu'elle pénètre — grâce à une pédagogie plus soucieuse de la vie intime de l'enfant — dans ces couches populaires où, actuellement, elle est encore considérée comme une aimable étrangère. »

## EN ANGLETERRE

L'organisation anglaise est l'une des plus remarquables; précise et souple, elle laisse à chaque région du Royaume-Uni, comme à chaque catégorie d'écoles, une grande liberté d'interprétation pour que l'adaptation aux divers besoins soit parfaite.

Le Board of Education, chargé de l'établissement des programmes et de tout ce qui concerne l'enseignement en Angleterre et dans le Pays de Galles, a introduit, dans les écoles enfantines (Infant Schools), des exercices de chant et de respiration; dans les écoles élémentaires (écoliers de 7 à 14 ans), un enseignement musical très ordonné, des exercices de chant populaire et de chant choral, ainsi que dans les écoles secondaires de jeunes filles.

Depuis quelques années, des modifications profondes apportées dans tout le système d'instruction musicale ont produit des résultats qui prouvent la valeur des méthodes intuitives. Ces résultats sont dus surtout à l'introduction de ces méthodes dans les écoles normales, et à l'enthousiasme suscité dans ces écoles par la constitution d'un répertoire empruntant aux traditions locales, au folklore musical, aux danses des diverses régions. On sait que l'instigateur de cette rénovation est M. Cecil Sharp, qui, à Stattford-sur-Avon d'abord, à Londres ensuite, organisa des cours à l'usage des éducateurs, des stages d'une vingtaine de jours, permettant d'étudier les danses et les mélodies populaires, et d'apprendre à les enseigner.

De 1870 à 1902, on a utilisé presque exclusivement, dans les écoles normales, le système de « Tonic-sol-fa » (décrit p. 3648). Aussi, s'établit-il solidement dans les écoles primaires. Depuis 1902, les élèves des E. N. sont obligés d'apprendre la notation usuelle, et le système de Tonic-sol-fa, sans être délaissé, a perdu des partisans. Cette notation simplifiée est cependant la plus tenace de toutes. Elle le doit à la valeur des quelques procédés qu'elle a vulgarisés, et à ce fait que les signes qu'elle utilise rappellent aisément les noms des notes de la gamme (ce sont les initiales elles-mêmes de ces noms). De plus, les publications musicales en Tonic-sol-fa sont très nombreuses et peu coûteuses. Le docteur Arthur Somervell, *Principal Inspector of music in England and Scotland*, nous dit d'ailleurs que, tout en renonçant à la notation par lettres initiales, il a tenu à conserver, pour les plus petits écoliers, les meilleures applications des principes qui, dans la méthode de Tonic-sol-fa, se rapportent à la première initiation.

Quelques extraits des « Instructions générales aux professeurs des écoles de toutes classes », Instructions dues au ministre de l'instruction publique, montreront ce qu'est l'orientation de l'enseignement musical.

« Le traitement de la musique, dans les premières années, devrait viser à développer chez tous les enfants la capacité de réponse à l'expression artistique. On devrait leur apprendre à *écouter*, non par des explications verbales, mais par une méthode qui, lentement, forme un discernement instinctif. Dans ce sujet, peut-être plus que dans aucun autre, l'expérience est supérieure au précepte...

« Il est généralement reconnu que la littérature des chansons traditionnelles d'une nation est la fondation naturelle sur laquelle la culture musicale devrait être basée. Ces chansons sont les vrais classiques du peuple, et leur survivance, dans quelques cas seulement par transmission orale, prouve qu'elles plaisent et qu'elles sont durables... Pour les classes de très jeunes enfants, il y a d'excellentes chansons enfantines et des rondes, desquelles les enfants peuvent passer aux chansons traditionnelles les plus faciles, puis un folklore, dont ni la valeur ni le plaisir ne seront diminués par l'imparfaite compréhension des paroles...

« L'éducation de l'oreille est de la plus haute importance et devrait occuper une partie de chaque leçon de chant dans toutes les classes... Des classes entières de jeunes enfants (non choisis parmi les mieux doués, mais parmi ceux qui le sont moyennement), auxquels on a enseigné la musique depuis le commencement de leur scolarité, en prenant l'éducation de l'oreille pour base, sont non seulement capables d'écrire tous les airs qu'ils connaissent, mais ils peuvent dire avec quels accords ils sont harmonisés ou les harmoniser eux-mêmes.

« L'enseignement et l'examen qui ne s'assurent pas à chaque phase que l'oreille est au moins aussi avancée que les yeux, sont sans grande valeur.

« Il est impossible de surestimer la valeur éducative d'une éducation complète en rythme musical; et comme toutes les perceptions sont plus complètes quand elles sont obtenues de plusieurs façons que d'une seule, il est bon non seulement de développer

le sens du rythme musical, depuis la plus tendre enfance, en battant correctement la mesure d'un morceau de musique, en en marquant le rythme et par d'autres méthodes strictement musicales, mais aussi en faisant agir tout le corps, en dansant, en marchant à l'aide de divers exercices physiques... »

Les Instructions signalent l'écueil général : abus des explications théoriques. Trop souvent, les élèves, très renseignés sur toute la grammaire musicale, sont incapables de lire une page de solfège. On voit même des élèves capables d'harmoniser un exercice, mais incapables de reconnaître, à l'audition, ce même exercice exécuté au piano, — ou même de noter un air « qu'ils connaissent depuis leur plus tendre enfance ». Ces critiques si judicieuses ont porté leurs fruits.

M. Arthur Somervell, mieux placé que quiconque en Angleterre pour se rendre compte des résultats obtenus, constate l'heureux développement de l'enseignement musical dans les écoles qu'il inspecte. Il nous signale la création de nombreux orchestres composés des élèves des lycées, ou des écoles primaires, et des membres du corps enseignant. Manchester, Coventry, ont des orchestres complets d'écoliers primaires.

« Des concerts spéciaux pour les enfants de la classe ouvrière sont donnés dans quelques-unes de nos grandes villes. Par exemple, à Liverpool, cinquante concerts sont donnés dans l'année, le samedi matin (le seul jour de congé dans la semaine, outre le dimanche). La présence est facultative, et il y a parfois jusqu'à seize cents enfants présents. Le concert consiste généralement en extraits de la meilleure musique de chambre de compositeurs tels que Haydn, Mozart, Beethoven. Un conférencier fournit des explications, et des démonstrations données par le quatuor pour montrer la structure générale et les thèmes; ensuite le morceau est joué.

Et M. Arthur Somervell termine ainsi le rapport si étudié qu'il a bien voulu nous envoyer :

« Le comité consultatif du ministère de l'instruction publique a recommandé l'élévation de la musique au même niveau que les langues, les sciences et les mathématiques, et comme sujet pour les examens d'entrée dans les universités... Il semble qu'on commence à comprendre dans nos pays l'importance de l'art dans toute bonne éducation, et que la nation se sente de plus en plus attirée vers les arts et spécialement vers la musique, comme vers un antidote contre la matérialisation et l'abaissement du niveau dans les manières et la morale, qui sont les conséquences inévitables des événements tragiques par lesquels l'Europe a passé pendant ces dernières années. »

## EN BELGIQUE

Le programme d'instruction musicale des écoles primaires de Belgique a été modifié en 1923. Avant cette date, il existait deux programmes, le premier à l'usage des écoles où l'on utilisait uniquement la musique chiffrée, et à l'usage des classes où l'on partait du chiffre pour aborder ensuite la notation usuelle, l'autre destiné aux écoles où l'on n'utilisait que l'écriture usuelle. Le premier s'en tenait au système modal jusqu'au troisième degré (cours supérieur). Le second abordait les tons voisins de *do* dès le second degré (cours moyen).

Le programme de 1923 ne permet plus l'exclusivité en faveur de l'écriture chiffrée. Il emprunte au galinisme sa progression d'exercices, qu'il indique encore en chiffres, en même temps qu'en toutes lettres. Il fait également des emprunts à la méthode Dessirier, et à la méthode directe.

Mais les instructions laissent dans l'oubli les diverses notations.

Les exercices du premier degré (cours élémentaire) se bornent à l'étude des chants par audition.

Les exercices du second degré ne portent que sur le *ton de do* majeur, quoique la survivance du titre : « musique modale », laisse croire que les deux modes types sont étudiés en ce cours moyen. Les modes (de *la* d'abord) et les tonalités (*sol* et *fa* majeurs) n'apparaissent d'ailleurs qu'au programme du quatrième degré.

La méthode auditive est recommandée, moins d'ailleurs par le programme et les instructions que par les chefs de service. Cependant, le programme recommande au moins, avant toute chose, de faire chanter, d'apprendre à reconnaître les sons des formules harmoniques (sur l'accord parfait) et des formules mélodiques (sur le pentacorde, puis sur la gamme simplifiée :

*do-ré-mi-fa sol la* || *sol fa mi ré do* || *si do*

puis enfin sur la gamme complète).

La méthode directe prend place dans ce même programme officiel, et nous lisons : « Notes de morceaux familiers, chantées par audition, après exécution du dernier couplet. »

La théorie musicale est réduite au strict nécessaire. Elle n'apparaît vraiment qu'avec les exercices du 4e degré, et il est dit : « Les notions théoriques seront simples et enseignées au fur et à mesure des besoins. Elles tendent *uniquement* (souligné dans le texte) à donner aux élèves ce qui est indispensable à la compréhension et à l'exécution convenable des morceaux de solfège chantés. »

Les formules de la méthode Dessirier (qui ont été rappelées p. 3656) et le système du point d'appui (qui a été lui-même exposé) sont également recommandés.

Ces formules restent surtout en honneur à Gand, mais on n'utilise plus (même à Gand) la séméiographie Dessirier, ni, d'ailleurs, l'écriture chiffrée, qui ne survit que dans quelques écoles de Bruxelles.

C'est dans les classes du 3e degré surtout que l'élève apprend à connaître la notation, portée, clef de *sol*, figures de notes et de silences, et qu'il apprend à solfier dans les manuels.

Ce qui concerne le répertoire est à retenir. « Le répertoire scolaire doit former une petite anthologie où la musique et la poésie rivalisent de richesse et de variété, d'inspiration et de rythme, de pureté et de sentiment. A cet effet, on puisera aux sources vitales de l'art : airs anciens et *mélodies populaires*, devenus justement célèbres; chants appropriés tirés de l'œuvre des grands maîtres; spécimens choisis, empruntés aux chansonniers et aux auteurs modernes les mieux inspirés. » Les recueils français sont très connus en Belgique, surtout ceux de M. Bouchor.

Le temps consacré à l'enseignement musical dans les écoles primaires belges est d'une heure par semaine.

Dans les écoles normales, l'enseignement de la théorie n'est fait également que pour les besoins de

la pratique, et en liaison avec elle. On s'adresse constamment à l'oreille.

Les exercices portent sur le rythme, l'intonation, le solfège, le chant. Mais on s'y occupe surtout de méthodologie, de tout ce qui doit être utile à l'instituteur-professeur de chant. Ainsi, dans les deux années de la section préparatoire, on dotera l'élève d'un répertoire de chants scolaires; on lui fera connaître les phonomimies, les formules DESSIRIER, les principes du galinisme, les procédés traditionnels. A l'école normale proprement dite (trois années d'études), on obtiendra que l'élève sache inventer des phrases musicales, improviser des formules avec des gestes phonomimiques ou au tableau noir. On l'habituera à conduire des exécutions chorales, et l'on reprendra, avec lui, l'ordre des exercices des 2e et 3e degrés de l'école primaire.

Il est consacré une heure par semaine à chaque cours normal préparatoire, et deux heures à chacune des trois années d'étude de l'école normale proprement dite. L'une de ces deux heures est consacrée au chant choral, à l'ensemble vocal.

L'organisation de 1923 présente donc un grand progrès. Elle n'a pas apporté de grand changement effectif jusqu'ici, parce que l'enseignement donné dans les écoles primaires, et confié aux institutrices, fait une part encore trop belle au chant, et trop réduite aux exercices d'oreille, de voix, de lecture. Les élèves arrivent ainsi dans les classes du 4e degré, où ils reçoivent, dans plusieurs villes, les leçons d'un professeur spécial qui a tout à faire pour préparer ses élèves à l'école normale. M. DE NOBEL, professeur à Gand, nous fait part de doléances justifiées.

## EN POLOGNE

L'enseignement musical s'organise en Pologne. Les programmes, très pratiquement conçus, contiennent de légitimes exigences au sujet des exercices vocaux, de la respiration, de l'articulation, de la diction même.

Dans les écoles primaires, primaires supérieures, secondaires, il est attribué deux leçons de quarante-cinq minutes à l'enseignement musical dans chaque classe.

Dans les écoles normales, où les futurs éducateurs passent cinq années, la première et la cinquième année reçoivent deux leçons de quarante-cinq minutes. Les autres classes — 2e, 3e, 4e — n'ont qu'une seule leçon de quarante-cinq minutes par semaine. L'étude du violon est obligatoire, dans ces E. N., et celle du piano facultative.

Une vingtaine d'écoles secondaires de garçons et quelques écoles normales d'instituteurs possèdent des orchestres.

En ce qui concerne les méthodes, je laisse la parole à Mme Julia BARANOWSKA-BOROWY, inspectrice de l'enseignement du chant :

« A part les méthodes relatives au chant scolaire, appuyées sur les méthodes allemandes et françaises, à part le système BATTE ou celui de JAQUES-DALCROZE, nous avons des méthodes purement polonaises dont quelques-unes très intéressantes et ingénieuses. Je mentionne celle de M. Stéphane WYSOCKI comme la plus originale et la plus complète. Elle se sert de la phonomimie et comporte une échelle de quatre lignes, représentant l'accord parfait, dont trois disposées à la même distance et la quatrième plus éloignée (pour l'intervalle de quarte). La disposition des lignes change avec le renversement d'accord. Cette méthode admettant d'infinies transpositions (chaque tonique se trouve placée sur la première ligne), elle ne demande pas de clefs ni d'armatures.

« Une autre méthode, qui n'apporte pas de nouveautés au système musical, mais qui est un excellent guide pour le professeur de chant scolaire, le conduisant par tous les détails de l'enseignement, et lui fournissant des quantités d'exercices adaptés à ces détails, est celle de Mmes ZAPOLSKA et WIERZBINSKA (*Méthode de l'enseignement du chant à l'école primaire*).

« La production de bons solfèges est à peine à ses débuts (solfèges de MM. P. MASZYNSKI, S. KAZURO, F. PIASEK).

« Par contre, nous possédons des quantités considérables de recueils de chants scolaires. La chanson populaire — qui est une richesse inépuisable de notre pays, et qui présente pour le musicien scientifique un curieux objet d'étude au point de vue construction, rythme et tonalité — tient une grande place dans le répertoire scolaire. »

Ce ne sont donc ni les méthodes ni les chants de valeur qui manquent, mais bien les maîtres et professeurs. Un grand effort d'organisation est entrepris. Les professeurs spéciaux actuels, nommés provisoirement, ont un délai de cinq ans pour satisfaire aux conditions du professorat.

Des cours de préparation aux examens du professorat ont été créés officiellement. Des bourses sont accordées aux candidats. Des instructeurs-inspecteurs dirigent ces cours.

On exige des nouveaux professeurs, à côté d'une instruction musicale solide, une instruction générale et un savoir pédagogique correspondant à ceux des instituteurs formés dans nos écoles normales. L'examen comprend des épreuves *théoriques* (théorie, harmonie, histoire de la musique), *pratiques* (exécution de chants, épreuve d'accompagnement, déchiffrage et transposition), et *pédagogiques* (direction de chœurs, leçon donnée à une classe ou à un seul élève), selon le grade auquel aspire le candidat. Cet examen peut se passer par étapes et partiellement. On ne peut enseigner alors que les matières pour lesquelles on est diplômé.

« La pédagogie musicale, dit Mme BOROWY, n'existe pas encore comme science (les Allemands commencent à peine à l'envisager de la sorte), et jusqu'au jour où elle entrera dans les écoles de musique, comme objet d'études particulières, nous aurons toujours beaucoup de mauvais professeurs qui perdront leur temps à se faire une méthode au détriment de leurs élèves, au lieu d'en être munis à la sortie de leur école. »

Et nous avons plaisir à citer cette conclusion :

« Nous sommes un peu en retard, en Pologne, mais nous nous acheminons vers le but avec ardeur. L'exemple de la France, où j'ai pu (en 1923) constater les résultats brillants de la pédagogie musicale, — une musicalité sûre et intelligente, un vrai amour de la musique, un goût artistique et distingué, — nous sera réconfortant!

## EN ESPAGNE

L'enseignement musical est encore facultatif dans les écoles primaires de l'Espagne et dans les lycées. Partout où il est donné, aucun programme n'est im-

posé, aucune méthode n'est proposée. Dans les écoles normales, où cet enseignement est obligatoire, le professeur conserve, là aussi, toute liberté d'initiative.

Il en résulte qu'on se borne, dans la plupart des écoles, à apprendre, uniquement par audition, quelques chants scolaires et quelques mélodies populaires aux jeunes écoliers.

La Catalogne est la région la plus favorisée, en ce qui concerne le développement artistique en général, et musical en particulier. Quelques orphéons y jouissent d'une organisation parfaite, notamment *l'Orpheo Catala*. La rythmique JAQUES-DALCROZE est expérimentée dans quelques écoles de Barcelone.

La méthode galiniste est à peu près inconnue en Espagne. Mais un pédagogue-musicien de valeur, par contre, tente d'organiser tout un système pratique de culture musicale, dans les écoles catalanes. Ce novateur, M. BORGUNO, directeur de l'Athénée d'Igualada, secondé par M. SAGRERA, a bien voulu nous communiquer son programme d'action.

Il divise les études musicales en trois cycles : première enfance, classe élémentaire, classe supérieure.

Les jeunes élèves apprennent surtout à chanter, et font quelques exercices de rythme élémentaire, appliqués à la marche.

La classe élémentaire (dix ans) reçoit deux heures un quart d'enseignement musical par semaine, en trois leçons de quarante-cinq minutes, se subdivisant ainsi : exercices de respiration (cinq minutes), émission vocale et éducation de l'oreille (dix minutes), chant (dix minutes), rythmique, étude des valeurs, esthétique (vingt minutes).

Les premiers exercices d'intonation se font avec quelques sons seulement de la gamme de *do* majeur, sous la forme *dictée*, et en construisant vocalement des intervalles demandés, partant d'un son donné.

« Dans la période élémentaire, nous préparons uniquement l'écolier à l'étude de la musique, lui inculquant le sentiment de la tonalité, du rythme et exerçant une surveillance rigoureuse sur la voix.

« C'est seulement lorsque les élèves ont neuf ou dix ans que nous commençons l'éducation musicale par l'étude des signes. Nous notons alors les exercices au tableau noir, et nous faisons également apprendre les notes par le procédé des cinq doigts (main portée). »

Au cours supérieur, on se consacre surtout à l'étude du solfège, mais sans précipitation, avec tout le soin qu'exigent les points les plus difficiles pour l'élève. En même temps, les élèves sont acheminés vers le chant choral, à deux, trois et quatre voix.

Le maître, d'après cette discipline, use bien plus du tableau noir que du livre d'exercices. Les élèves prennent note de toutes les indications données au tableau, et écrivent eux-mêmes leur livre de musique.

« La musique à l'école primaire, dit M. BORGUNO, doit constituer un art et non une science. Nous ne demandons une science musicale qu'aux élèves spécialisés dans la musique. Les maîtres qui se destinent à l'enseignement musical populaire ont eux-mêmes bien plus besoin de tempérament pédagogique musical que de science. »

Les élèves du cours supérieur se réunissent au Conservatoire les samedi, après-midi. Là, on leur donne quelques notions d'histoire de la musique; puis ils chantent en chœur et exécutent les danses populaires. Tous les quinze jours, les élèves assistent à un concert d'une heure et demie, au cours duquel on commente les œuvres qui vont être exécutées. Les élèves sont ensuite invités à écrire leurs impressions.

## EN SUISSE

Chaque canton suisse jouit d'une complète autonomie en ce qui concerne l'organisation scolaire. Le département de l'instruction publique de chaque canton nous a fait connaître les dispositions relatives à l'enseignement musical.

**Ecoles primaires** : horaires, méthodes, programmes.

Il est attribué deux heures par semaine à cet enseignement dans les écoles primaires des cantons suivants : Tessin, Glaris, Lucerne, Appenzell, Zurich, Schaffhouse, Soleure, Vaud, Grisons, Argovie, Berne, Saint-Gall, Genève, — d'une heure à deux dans le canton de Bâle-Campagne, — et une heure seulement dans les autres cantons.

Il est difficile de parler d'une façon générale des méthodes préconisées, en raison de leur variété. La rythmique JAQUES-DALCROZE est pratiquée dans quelques écoles primaires de Genève, Lucerne, Thurgovie, Zurich et à l'école normale de Wettingen. Diverses méthodes de solmisation sont utilisées, méthode GURLER (en Thurgovie), méthodes GRIEDER-ZCHUTNER et EITZ (Lucerne, Argovie et Oswald), méthodes KARL WEBER et KUNZ (Zurich), méthode KUGLER (Schaffhouse), méthode PANTILLON (Neuchatel), méthode SCHNYDER (Soleure). Les notations simplifiées n'ont plus que de rares adeptes. On utilise la notation neumatique pour le chant grégorien dans le canton de Fribourg, la portée de trois lignes dans quelques écoles de Berne, les chiffres dans les classes élémentaires de Glaris et Soleure, les notes mobiles et les chiffres dans le canton de Schwytz.

Dans les écoles où aucune méthode particulière n'est pratiquée, l'enseignement musical tend à devenir de plus en plus concret et sensoriel. A titre d'exemples, voici le détail des programmes du canton de Vaud et du canton de Genève :

*Canton de Vaud.* — La marche de la leçon est déterminée par les lois de la psychologie qui marquent une progression constante de l'esprit vers l'acquisition de notions abstraites et générales. Notre esprit suit une marche instinctive, parcourt des degrés naturels; il s'élève, comme dit PESTALOZZI, « des intuitions sensibles aux conceptions claires ». Toute leçon complète doit commencer par l'acquisition de notions concrètes ou intuitives. Débuter par le concret, par les réalités sensibles, faire entendre, tel est le premier pas à franchir dans l'enseignement musical.

L'école primaire est nettement éducative, et ne peut considérer la communication du savoir comme sa tâche première. L'instruction n'est qu'une partie de l'éducation, partie essentielle sans doute, mais non partie unique.

Le chant est fort justement considéré comme la branche qui est accessible à l'enfant le plus tôt et le plus facilement. Le législateur, dans le canton de Vaud, souligne toute la valeur pédagogique, disciplinaire, esthétique, moralisatrice et hygiénique du chant. Il fait reposer tout l'enseignement musical sur la pratique du chant.

Puis, il songe à une minutieuse formation de l'o-

reille, pour laquelle il conseille au maître l'usage du violon.

Quand tous les enfants peuvent reproduire les sons qu'ils entendent, il restera à les exercer sur les divers intervalles.

On utilisera d'abord l'accord parfait majeur : *do-mi-sol*, puis le pentacorde : *do-ré-mi-fa-sol*.

Ce n'est qu'à la fin de la deuxième année du degré inférieur que les exercices s'étendront à la gamme entière.

Le maître habituera les élèves à donner aux sons leurs justes intonations, sans autre secours que celui des « notes d'appui ».

A partir du moment où les élèves font des exercices de lecture sur la portée, ils doivent battre la mesure. On fera surtout lire des exercices bien gradués, mélodiques, et courts.

Le but est de former l'oreille, exercer la voix, développer le sentiment et le goût du beau, cultiver la faculté esthétique pure.

*Canton de Genève.* — Les instructions données aux instituteurs sont précieuses :

« Nous sommes persuadés que les méthodes nouvelles, loin de faire perdre du temps, finiront par en faire gagner, de sorte que l'école active soldera, au bout du compte, par un bénéfice social, moral et intellectuel. En tout état de cause, et s'il n'y a pas moyen de s'en tirer autrement, que nos écoliers sachent moins, pourvu qu'ils sachent mieux : ce sera déjà un avantage; mais qu'ils sachent autant et mieux, voilà quel est l'idéal.

« Toutes les acquisitions doivent se faire par le moyen de l'oreille; ce n'est qu'ensuite qu'on s'adressera à l'œil et au raisonnement.

« Une leçon de chant comprend un assez grand nombre d'exercices courts. Les exercices d'intonation doivent se faire très lentement, en détachant toutes les notes.

« Pour l'étude de la portée, on commence par n'utiliser qu'une seule ligne, puis on en ajoute une seconde... et ainsi de suite jusqu'à la portée complète.

« En général, les notions théoriques sont données au cours des différents exercices, au fur et à mesure des besoins.

« La pratique des dictées est un des meilleurs moyens de faire progresser les élèves dans l'étude du solfège. On en retire aussi un grand avantage pour le développement de l'attention.

« Les solfèges servent d'application aux exercices d'intonation et de mesure; dans la règle, ils doivent être présentés dans une leçon subséquente, alors que les notions de mesure et d'intonation précédemment acquises ont été assimilées.

« Enfin, dans l'exécution des chœurs, on s'attache à obtenir une justesse parfaite, et l'on observe avec soin les règles du phrasé, du nuancé, ainsi que la diction; en un mot, on recherche une exécution aussi artistique que possible, tout en restant simple. »

Ajoutons que, dans les écoles de Suisse comme dans celles d'Allemagne, on exige la connaissance de certains chants.

La méthode du canton de Genève s'est inspirée de la pédagogie galiniste. Pendant de longues années, on a exclusivement utilisé le système Galin, Paris, Chevé. Aujourd'hui, après une période transitoire pendant laquelle les deux notations étaient étudiées, la notation chiffrée est abandonnée. Mais, tout en n'enseignant que la notation sur portée, on s'appuie toujours sur les principes pédagogiques repris par Galin et son école.

1re année. C'est ainsi qu'on fait un emploi systématique des « notes d'appui » *do, mi, sol*, pour l'exécution du pentacorde *do, ré, mi, fa, sol*, et de la gamme, avec les élèves qui étudient les sons.

2e année. L'étude de *do, mi, sol* est reprise. On étudie *sol, si, ré* et *fa, la, do*, et les combinaisons de l'accord parfait. Vocalisation. Mesures à 2, 3 et 4 temps. Etude des signes, lecture d'airs et de canons très faciles. Exercices de dictées.

3e année. Etude des accords : *sol, si, ré, fa, — ré, fa, la, do, — si, ré, fa, la*. Vocalisation. Division binaire, solfège, dictée. Chants à une et deux voix.

4e année. Etude des accords de tonique, dominante et sous-dominante, ainsi que des accords de septième les plus usités des gammes étudiées. Vocalisation. Le dièse, le bémol, le bécarre. Gammes de *sol* et de *fa*. Division ternaire. Dictées, solfège. Chants à une et deux voix.

5e année. En plus : gamme de *la* mineur. Mesures à 6/8, 9/8, 12/8.

6e année. En plus : gammes mineures. Chants à trois voix.

7e année. En plus : Etude de la clef de *fa*. Nombreux solfèges, duos, trios.

**Ecoles secondaires.** — Les classes des établissements secondaires de jeunes filles reçoivent en général deux heures de cours de musique par semaine. Les élèves des collèges de garçons ne reçoivent plus d'enseignement musical.

L'école secondaire et supérieure de jeunes filles de Genève possède un programme d'enseignement musical très complet, et de haute valeur.

Les élèves de VIIe classe (12 ans) font d'utiles révisions. Le programme primaire est repris et complété. En VIe commence une véritable éducation musicale, soit en suivant le cours régulier, soit en suivant le cours de rythmique Jaques-Dalcroze.

Le cours régulier comprend l'étude du phrasé et du nuancé, l'improvisation rythmique sans et avec intonations d'après les morceaux littéraires connus, la transformation, la vocalisation. A ces exercices, inspirés déjà de la méthode de rythmique Jaques-Dalcroze, s'ajoutent ceux de dictée (en *do* majeur et tons voisins, mesures à 2/4, 3/4, 6/8, 9/8, 12/8), de notation d'airs connus, de solfège et de chant (avec chœurs imposés, en plusieurs langues).

Ce programme se développe très méthodiquement en Ve et IVe, en se basant, pour l'étude des intervalles, sur les séries des accords de trois et quatre sons. Il aboutit d'ailleurs à une étude élémentaire de l'harmonie.

Une chorale rassemble les élèves des diverses sections pendant une heure par semaine. Le programme du cours mérite d'être signalé :

« Groupe choral : les divers aspects du chant choral. Notions d'émission, d'articulation, de phrasé, d'accentuation, de nuancé. Etude de divers styles. Exécutions d'œuvres harmoniques et polyphoniques à 2, 3, 4 parties, empruntées aux meilleurs auteurs de la Renaissance, aux classiques allemands et français, ainsi qu'à la chanson populaire de la Suisse et de l'étranger. »

**Ecoles normales.** — C'est surtout dans les écoles normales ou dans les sections pédagogiques des écoles secondaires que se remarquent les plus grandes variations d'horaires et de méthodes.

Les futurs instituteurs et institutrices reçoivent

6 heures de cours de musique dans le canton des Grisons, 5 heures dans les cantons de Fribourg et du Valais, 4 ou 5 heures à Berne, de 3 à 5 heures à Schaffhouse, 4 heures à Lucerne, Saint-Gall, 3 heures à Lausanne (Vaud), Argovie, Thurgovie, Schwytz, 2 heures à Soleure, Uri et dans le Tessin.

On y étudie, obligatoirement presque partout, le violon ou le piano, — et parfois, simultanément : violon, piano et orgue.

Dans toutes les écoles normales ou cours normaux, un véritable enseignement professionnel est donné pendant toute la durée des études; et il est prévu, presque partout, une heure de chant d'ensemble.

La durée des études est de quatre ans. Aussi peut-on, avec les plus grands élèves, aborder la composition et l'enchaînement des accords. Le programme d'une classe de fin d'études (1re classe) est toujours intéressant. Nous relevons celui-ci :

1re classe : *a*) pratique : Exercice de respiration, d'émission, de vocalisation.

Registration et pose de la voix. Déclamation lyrique.

Étude et interprétation de chœurs.

Exercices pratiques de direction et de critique.

Concours de chant.

Étude approfondie du phrasé et de l'expression musicale.

Étude du psautier en vue de la direction des chants d'église.

*b*) théorie : Le chant d'ensemble. Notes biographiques sur les principaux compositeurs.

Toutes ces indications relatives à la culture musicale dans les écoles de Suisse permettent de mesurer la valeur des efforts qui ont été faits depuis quelques années. Ces efforts ne sont pas généraux cependant. M. Jaques-Dalcroze, Suisse lui-même, écrit :

« Notre pays est de ceux dont les institutions scolaires sont le plus unanimement admirées, grâce à la bonne organisation qui les caractérise, grâce à l'esprit d'initiative et d'intelligence de la plupart de nos départements d'instruction publique. Comment se fait-il, dès lors, que seul l'enseignement musical — et en général l'enseignement artistique — y soit traité en paria et abandonné à la routine? »

M. Jaques-Dalcroze, cherchant les causes de cette infériorité, les trouve dans ces faits, que trop d'instituteurs sont incapables d'enseigner le chant et la musique, et que la plupart des méthodes employées sont basées sur l'analyse théorique et non sur l'expérimentation sensorielle.

Il ajoute :

« On ne fait pas éclore dans le cœur des enfants un véritable amour pour la musique, si on ne la leur fait pas *vivre!* C'est son côté extérieur qu'on leur enseigne et non ses qualités émotives et vraiment éducatrices. On ne leur apprend même pas à l'écouter... Et comment parviennent-ils à chanter quelques lieds? Uniquement par imitation. Quand donc nos autorités proscriront-elles des études le système dit « à la perroquet »? Quand reconnaîtront-elles l'utilité d'une participation plus intime des exercices de chant à la vie même de l'école?... »

Quelle que soit la situation, elle est supérieure encore à celle de la plupart des Etats voisins. Nous savons d'ailleurs que bien des cantons suisses revisent aujourd'hui leurs différents programmes scolaires, et il n'est pas douteux que, relisant ce qu'ont écrit tant de grands pédagogues suisses, dont la pédagogie est toujours d'actualité, on ne comprenne la nécessité d'une culture musicale d'un caractère à la fois instructif et grandement éducatif. Les méthodes basées sur les faits sensibles, sensations et sentiments, et faisant sans cesse appel à l'activité de l'enfant, à son instinct musical et non à son raisonnement, sauront gagner les écoles de Suisse avant les autres.

## EN ALLEMAGNE

On a raison de citer fréquemment l'exemple de l'Allemagne en ce qui concerne la place donnée au chant choral, à l'école et dans les sociétés les plus diverses.

A l'école, au moins dans les villes, un enseignement musical régulier est donné par des professeurs spéciaux, qui disposent d'une heure — et parfois de deux heures — par classe. Dans les écoles secondaires, en plus des cours réguliers, il est souvent accordé une heure aux exercices d'orchestre, ou à l'histoire de la musique. Dans les écoles normales, il est donné à chaque classe trois ou quatre heures d'enseignement musical, — vocal ou instrumental. L'école normale de Colmar possédait, aussitôt après la guerre, trois orgues, un harmonium, plusieurs pianos. Les études des élèves des écoles normales sont fréquemment contrôlées, sous le triple rapport du chant, de l'harmonie, de l'étude d'un instrument (piano, harmonium, violon). C'est dire que l'enseignement est donné, même dans les écoles rurales, par des maîtres qui ont reçu une réelle culture musicale et une suffisante préparation professionnelle.

Les méthodes des Allemands s'enrichissent sans cesse de nouveaux procédés pédagogiques. Le Reich, résolument décidé à moderniser, n'a point hésité à prendre aux pédagogies de diverses nations, aux méthodes anglaises de Miss Glover et de Curwen surtout, ce qu'elles offraient de moins abstrait, de plus pratique. Bien des idées qui sont « dans l'air », en Angleterre, en Allemagne, en Suisse, — et que nous soutenons aussi en France, — sont appliquées méthodiquement en Allemagne, où elles ont gagné l'adhésion des professeurs et instituteurs avec une incroyable rapidité. L'enthousiasme provoqué par les méthodes actives est tel qu'on accepte de modifier les traditions d'enseignement, les habitudes les plus douces, et qu'on renonce même à la vieille notation alphabétique et aux appellations courantes.

Un congrès de pédagogie musicale — ou plutôt un cours pour l'étude et la diffusion des méthodes d'éducation musicale — s'est tenu à Berlin en 1929. J'ai eu la grande faveur d'être désigné par la Ville de Paris pour assister à ce congrès, ce qui m'a permis de connaître toute la valeur de l'orientation donnée, dans l'Allemagne d'aujourd'hui, à un enseignement qui tient une première place dans les programmes.

Le but envisagé ne se situe complètement qu'après l'école, dans la vie sociale. L'école prépare, donne un élan, crée une curiosité musicale, et, tout en habituant les enfants à entendre, avec un sens qui s'affine sans cesse, elle s'attache à former leur goût par des mélodies et des chœurs, pour la plupart d'inspiration populaire.

Sortis de l'école, Fritz ou Michel ne pourront plus rompre avec leurs habitudes les plus chères. Ils continueront à participer aux exécutions musicales, à chanter en chœur, comme ils continueront à lire les œuvres littéraires. Ils sauront — pour les avoir

ressenties — que les jouissances supérieures se demandent aux arts. Ils trouveront dans la musique le moyen d'exprimer joie ou tristesse, de mieux connaître l'âme du pays natal. Ils y trouveront aussi le lieu social qui les regroupera, sous l'égide de l'art.

Donc, si, par surcroît, le chant rend l'école aimable et joyeuse, si la pratique du chant a des conséquences scolaires immédiates, — de récréation, de détente, de discipline, de culture physique même, — on ne pourra que s'en réjouir en passant, mais sans oublier qu'il faut tendre vers le chant choral érigé en institution sociale.

Que doit-on faire pour arriver jusqu'à ce but, sans passer à côté, sans le dépasser non plus? Tout le programme, tout le temps dont on dispose, se laisseront accaparer par une patiente culture de la sensibilité artistique et du goût, — culture aux mille formes, — et par une véritable éducation chorale, allant jusqu'aux exercices d'harmonisation populaire. Cette culture et cette éducation peuvent seules créer, à l'école, et en prévision de l'avenir, des habitudes et des besoins.

Avant toute chose, on apprend des chants par audition. Mais l'école d'aujourd'hui veut entreprendre une éducation musicale plus complète, permettre l'exacte perception des sons, la reconnaissance des intervalles, l'émission des sons entendus ou pensés, et rendre possible l'étude des mélodies et des diverses parties chorales par des moyens divers plus rationnels.

C'est à la formation de l'oreille que l'on consacre les premières années. L'enfant apprend à distinguer et à solmiser *do, sol* et *do, mi, sol*, — ou plutôt la quinte et les sons de l'accord parfait majeur, car il ne donne à ces sons qu'une hauteur relative, et non pas une hauteur fixe, absolue. On chantera par exemple *do, sol* sur les sons *ré, la* ou *mi, si*... C'est là un retour aux conceptions de J.-J. Rousseau et de Galin. Le principe du son absolu, dit-on à Berlin, n'intéresse pas le chanteur, car la voix humaine n'est pas un clavier à notes fixes, c'est l'instrument le plus souple, le plus mobile qui soit, le moins assujetti aux conventions du diapason. On ne peut lui demander, en partant d'un son, quel qu'il soit, que d'exécuter des intervalles donnés.

La méthode Galin, traduite par Stahl, a d'ailleurs connu autrefois de nombreux partisans en Allemagne, et la « Gesellschaft der Zifferisten » possède toujours des adhérents. Mais on a renoncé au mécanisme des chiffres et conservé seulement le principe modal, et quelques procédés.

De nombreux exercices, très variés, sont pratiqués dans ce stade de culture auditive : exercices de solmisation, de dictée orale, d'éducation chorale, de mémorisation, d'audition intérieure, de modulation ou nuance, de transposition, de création mélodique ou harmonique, de métrique, de rythmique, de diction, et, à chaque leçon, des exercices d'intonation pratiqués soit à la baguette (sur des tableaux muraux, sur des échelles d'accords, sur les sept couleurs de la gamme, sur des graphiques portant les noms de notes en colonnes verticales), — soit à l'aide d'une phonomimie, — à une ou deux mains, — plus compliquée d'ailleurs que la dactylologie des galinistes et que les phonomimies françaises.

En recourant à ces deux grands procédés, — on chante donc la quinte et l'accord parfait majeur *do, mi, sol*, puis deux autres accords parfaits majeurs : *sol, si, ré*, — et *fa, la, do*, — puis la gamme majeure avec toutes les combinaisons de ses sons. On pratique ensuite la modulation, mais en conservant toujours aux toniques successives le nom *do*, le changement de son de cette *tonique do* étant annoncé par un geste ou un graphique (d'où le nom de la « Méthode — tonique — *do* » donné à ce système, voisin de la « Méthode — Tonic — *sol, fa* » des Anglais).

On obtient, grâce à ces premiers moyens, des exécutions chorales intéressantes. On aime surtout à chanter des canons à deux, trois, quatre voix. On y voit la forme d'harmonisation la plus simple, puisque c'est alors la mélodie qui s'accompagne elle-même, qui est suivie de son ombre.

Mais, lorsque les enfants chantent un canon ou suivent la baguette du maître qui indique des noms de notes disposés en accords, ils ne font preuve que d'attention et de mémoire. Or, on veut obtenir bien plus de leur sens musical, éveiller en eux les forces créatrices, les doter de moyens d'expression, les amener à chanter et à harmoniser à leur guise, — à créer, mélodiquement et harmoniquement.

La création harmonique est l'objet d'un soin particulier. On s'habitue à placer sous la gamme, puis sous des mélodies très simples, — voire primitives, — deux ou trois voix constituant des parties d'accompagnement, et cela en ne faisant appel qu'au sentiment de justesse, de ce qui est naturel, consonant, agréable, — et sans la moindre théorie des accords.

La création monodique comprend trois séries d'exercices : d'abord, l'enfant essaye de placer, sous un air connu, des phrases qu'il construit lui-même. Une fillette dit ainsi, devant moi, comment il convient de traverser les rues de Berlin, si l'on veut éviter les accidents. Ce travail d'adaptation est difficile et l'enfant s'en tire mal. En second lieu, les enfants chantent, comme ils l'entendent, tel petit poème appris par cœur, ou telle phrase proposée. Ils s'en tirent assez bien. Enfin, — et il est remarquable que ce soit le travail le plus aisé, — les enfants improvisent paroles et musique. Des dialogues chantés, — des duos, — s'établissent entre écoliers.

Parfois un enfant improvise seul. Il chante la nuit, la douce étoile!... Les improvisations de Minnesinger et des maîtres chanteurs, de Wolfram et de Hans Sachs, se retrouvent, en germe, dans ces exercices.

Les enfants sont toujours invités à apprécier ces improvisations. Puis ils choisissent l'une d'elles, pour l'exécuter à plusieurs voix.

Ces exercices de composition, — que recommande en France la *Nouvelle Education*, — ont de grands avantages. Ils récréent, familiarisent avec la langue des sons, avec la musique qui devient « expression de pensée », et agit ainsi du dedans au dehors, — alors que des études purement solfégiques ne pourraient tout au plus qu'obliger la musique à agir dans le sens contraire. La personnalité musicale se développe, l'enfant prend confiance. Créer, c'est, pour lui, s'élever au rang des dieux, et des maîtres de la musique. Il arrivera vite à penser en musique, à posséder une imagination musicale qui ne peut qu'élargir son moi.

Bien des exercices sont conduits par les enfants eux-mêmes, parfois des leçons entières (après préparation). L'enseignement mutuel est toujours fort prisé à Berlin, et s'exerce à tous les âges. Au cours de ces leçons, les enfants ne sont plus seulement

*Copyrigth by Librairie Delagrave, 1930.*

appelés à apprécier les exemples musicaux, mais aussi à donner leur avis sur l'exécution de ces exemples, et sur la façon de diriger du moniteur. « Nous avons bien chanté, dit un enfant content de lui, pourtant nous étions mal conduits. »

Avec les élèves du cours moyen, on aborde l'étude des signes usuels. On y a été préparé par une notation simplifiée, qui utilise, pour la désignation des sons de toute gamme moyenne, les syllabes : *do, ré, mi, fa, so, la, ti,* ou les initiales seulement (méthode Curwen), et, pour la désignation des valeurs, les signes de Rousseau, et du chronoméristе.

Lorsqu'on apprend à lire sur la portée, on accepte non seulement que le *do* se promène dans l'échelle des sons, mais aussi que le signe qui le représente se déplace sur la portée. La clef indiquant le *do* (un *d*) se placera sur toutes les lignes et dans tous les interlignes. On s'appuiera sans cesse sur ce fait que *do, mi, sol* se trouvent en même temps sur des lignes ou en des interlignes. C'est l'un des principes chers à Wilhem.

Le procédé de lecture avec clef mobile — peu pratiqué du reste, et qui, dispersant l'effort, dépasserait vite les besoins de l'école — dérive lui-même de l'indicateur vocal de Wilhem et du méloplaste de Galin.

Le professeur de Berlin est aussi peu traditionaliste que possible, — je reviens sur ce point, — lorsqu'il veut organiser un enseignement pratique, et il ne se soucie que de conserver au peuple allemand les chants qu'il préfère.

En Allemagne, l'étude du chant populaire prime tout. Quoi que vaillent les mélodies de Wesphalie, ou de Thuringe, ou de Souabe, elles sont filles d'Allemagne, d'une muse populaire un peu rude, mais qu'on aime. Tout est là. L'enfant ne peut donner quelque sincérité à l'expression du sentiment que s'il exécute ces chants de chez lui. Faire fi de cet élément national à l'école serait l'erreur de ceux qui méconnaissent l'enfant. Nul n'y songe à Berlin.

Le solfège (qui, au reste, se pratique fort peu) reste lui-même étroitement lié au chant populaire. On ne solfie que des phrases qui ont été ou qui seront chantées avec des paroles. Un exercice de solfège — sur les intervalles, par exemple — est escorté de paroles, et pourra sans doute s'exécuter en canon. Les professeurs de Berlin lèveraient les bras s'ils savaient qu'au contraire nous introduisons dans les écoles des livres de solfège pur, ne contenant pas une ligne de chant! Ils feraient observer que cela constitue une sorte d'impasse, que des exercices qui n'aboutissent pas au chant n'ont pas leur raison d'être et que leur sécheresse les rend stériles.

Autre chose a disparu à peu près du programme : l'exposé théorique. On aime fort à parler, on parle trop, et l'on ne se décidera pas demain à prendre l'éloquence pour lui tordre le cou. Mais on ne parle que pour présenter un chant et le commenter, on renonce au verbiage abstrait de la théorie. Les esprits n'ont pas à se tendre, et je crois même que la sagesse fondamentale des affirmations repose et calme l'auditoire. Cependant, j'ai entendu un élève de cours supérieur parler à ses camarades, et sur un sujet précis : la tonalité d'*ut mineur*. Mais il avait eu le soin de faire jouer, par quelques élèves, au piano, au violon, sur la flûte, quelques extraits de maîtres, de Beethoven pour la plupart, — et permettant de comparer *do* mineur avec *do* majeur, et avec *mi bémol* majeur. Le début de la Symphonie en *ut* mineur fut joué, repris, repris encore. On s'arrêtait à la première, puis à la seconde modulation. Pour terminer, un excellent phonographe fit entendre en entier l'allegro célèbre. Une leçon de ce genre est bien plus d'ordre esthétique que théorique, et de nature à réconcilier avec la théorie.

On a donc recours, et très naturellement, à tout ce qui peut faire aimer l'art musical, d'abord en donnant la première place aux chants, canons, chœurs populaires d'Allemagne et aux pages des maîtres les plus aimés, ensuite en parlant aux enfants de ces pages et de ces maîtres, aussi familièrement que des écrivains dont ils lisent les pages choisies. Le masque de Beethoven, le buste de Schubert et celui de Mozart se trouvent en bien des classes, et les portraits des musiciens ont remplacé, sur les murs des écoles, ceux des souverains et des généraux de l'empire.

D'ailleurs, la plupart des écoles ont une salle de musique, où se trouvent bibliothèque musicale, phono, orgue, — grandes orgues parfois, — avec un ou deux pianos. La grande salle du musée pédagogique permet elle-même des auditions avec orchestre et chœurs. L'un des cours d'adultes de chant se donne dans cette salle. Sept cents élèves s'y trouvent rassemblés en hiver. J'ai assisté à l'un de ces cours, le soir. Quatre ou cinq chants populaires ont été étudiés, sans secours du solfège, puis exécutés en canons ou à plusieurs voix. Orgue, violons, flûtes, hautbois préludaient, ou se mêlaient aux voix, — jouant soit la mélodie, soit des parties d'accompagnement. Les élèves, comme toujours, étaient invités à apprécier les combinaisons des voix et des instruments.

Des Académies et séminaires de musique forment les professeurs de chant des écoles de l'Etat. Les candidats à ces écoles professionnelles doivent, avant d'être admis, acquérir un certificat de licence (de quelque enseignement que ce soit). Ils passent alors huit semestres — donc au moins quatre ans — dans ces académies, avant d'être jugés aptes à l'enseignement de la musique. Ils font donc des études très complètes de chant, d'instrument, d'harmonie, et, une partie de la journée, ils enseignent aux enfants des classes annexes. Ils subissent, au bout de ce temps, un examen très complet, pédagogique et musical, et deviennent professeurs.

Quelques-uns d'entre eux, chargés de mission, visitent les écoles des villes et des campagnes, pour répandre les chants populaires, « se mêler au chœur des hommes », donner le goût du chant. C'est là une mission qui revêt un caractère évangélique.

A Spandau, une véritable cité, comprenant trente-cinq grandes maisons (ayant toutes un préau et un vaste dortoir), favorise cette diffusion du chant choral. On reçoit dans ces maisons trois catégories d'hôtes : des enfants malades, qui trouveront dans le chant un exercice salutaire, — des enfants punis qui se disciplineront et aideront à leur relèvement moral par le chant, — des grandes personnes qui viennent suivre « la semaine de musique ». Santé du corps, santé de l'esprit, on attend tout du chant à l'Evangelische Schule für Volksmusik.

D'ailleurs, à l'Académie de Charlottenburg et à l'Ardenbergstrasse, les futurs professeurs peuvent étudier le chant sacré et, tout en apprenant la pédagogie musicale, apprendre aussi le « travail d'église ».

Si des milliers d'adultes fréquentent les cours de musique vocale, si l'on peut chanter tant de belles œuvres chorales dans les temples et les églises, si

l'on exécute des chœurs dans les casernes et dans les groupes d'étudiants ou d'ouvriers, et jusque dans les loges maçonniques, c'est évidemment — entre autres raisons — parce que l'école fait aimer le chant choral et sait préparer les enfants à tenir leur place dans le chœur.

La préparation, cependant, reste imparfaite. D'abord, parce que la lecture sur portée, qui ne remplace que très tard la lecture des initiales, de la méthode Tonique *do*, est trop peu pratiquée. Je sais bien qu'il faut avant tout amener l'enfant à la chorale, qui fera le reste. Mais je crains (tout en déplorant davantage encore l'excès contraire, fréquent en France) qu'on ne laisse passer un âge (10-11-12 ans) favorable à l'étude de la notation. Nous abordons trop tôt l'étude des signes de notation, mais les Allemands l'abordent un peu tard.

Cependant, la plus grave lacune est ailleurs. On fait chanter beaucoup, dans les écoles d'Allemagne, mais sans se soucier assez de la qualité des voix. La tendance générale des Allemands à chanter de la gorge ne se trouve donc pas combattue. Un peu de souplesse vocale est désirable, comme il est désirable que s'affine le goût choral.

En se laissant aller, on pourrait trouver quelques autres lacunes à signaler. Alors que le développement de la personnalité artistique est l'objet de tant de soins, ainsi que la formation de l'oreille, on éprouve quelque surprise à constater, par exemple, que l'un des exercices qui concourent le plus sûrement à cette formation, la dictée musicale orale, se pratique encore si peu et de façon si imparfaite. Cet exercice essentiel, d'analyse et de reconnaissance des sons, peut, grâce à quelques précautions, l'emporter en valeur sur tous les autres, et s'adresser vraiment à la collectivité, en obligeant chaque enfant à un effort personnel.

Tout n'est donc pas à imiter dans la pédagogie musicale des Allemands, et nous pouvons faire aussi bien, grâce à notre goût latin, toujours facile à éveiller, grâce aux richesses incomparables et si variées de notre fonds populaire qui peuvent constituer le plus merveilleux instrument de culture du goût, grâce enfin à notre vigilance en ce qui concerne la culture de la voix et la formation de l'oreille. Mais je suis tout prêt à être partial, à excuser les défauts du système allemand, parce que je constate qu'il ne perd jamais de vue le but social, humain, postscolaire, et que l'école se trouve ainsi nettement orientée vers les fins utiles de l'avenir.

On s'efforce de n'établir aucune barrière entre le travail scolaire et ce qui doit en être la continuation, la résultante, et c'est pourquoi l'on se garde d'aborder des études que l'enfant trouverait arides, et dont il garderait — devenu adulte — un souvenir fâcheux, qui l'éloignerait de la chorale. On tâche donc à ne pas faire métier d'enseigneur, on renonce aux méthodes intellectuelles, à la raison démonstrative, à l'entraînement solfégique pur, détaché de la seule réalité qui compte : le chant choral. Fritz ne sait, de solfegè, que ce qui peut l'aider à lire des parties chorales très simples, mais il aime le chant, il goûte, il sent, et il peut même créer ! Le professeur souffle sur ce feu sacré pour l'entretenir, et donne toute la place, dans les leçons, à ce qui est musique vocale, émotion musicale, art simple et populaire, expression du cœur.

Il y a « enveloppement musical ». Une impulsion est donnée, irrésistible, — un appétit de plus est créé, aiguisé, mais c'est le plus élevé de tous. L'enfant sortira riche d'aspirations supérieures, et verra que la porte de l'école ouvre sur la salle de musique, qui l'attendra toujours.

Et c'est parce que la formation de l'écolier se mue en une véritable orientation, que l'instituteur professeur de musique et le professeur spécial de chant prennent rang parmi les éducateurs les plus utiles. Ils ne sont pas considérés comme chargés d'enseigner un art d'agrément, un accessoire, celui de tous les bruits qui coûte le plus cher. Là-bas, le *minus habens* s'est redressé, et de même que l'Allemagne a joué un premier rôle dans le monde par la puissance de rayonnement de sa musique, de même il joue un premier rôle dans l'Etat, pour la préparation morale du peuple, l'ordre et la paix dans la cité, la cohésion, l'harmonie sociale.

Puissions-nous, en France, tenir un jour en pareille estime l'éducation musicale populaire et ceux qui se chargent de la dispenser à tous, et comprendre enfin tout ce qu'on peut demander à la musique, au chant choral, pour favoriser le développement harmonieux des facultés de l'enfant.

MAURICE CHEVAIS.

---

## ERRATA

*Page 3633.* — A la dernière ligne de la 1re colonne, suivre à la 1re ligne de la 2e colonne :

*ut, ré, mi, fa, ut, ré, mi-fa.*

*P. 3634.* — 1re colonne, ligne 51, lire : « constater que la portée, étant à l'origine au service des voix, ne pouvait réserver », au lieu de : « considérer que, dès l'origine de la portée, on l'utilisa suivant les voix, sans attribuer... »

*P. 3635.* — 2e colonne, ligne 24, lire : « éléments », au lieu de « fonctions ».

*P. 3637 et 3646.* — Lire : JAQUES-DALCROZE, et non : Jacques DALCROZE.

# LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS ET LES GRANDES ASSOCIATIONS SYMPHONIQUES

**Par Albert VERNAELDE**

ANCIEN PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE ET ANCIEN SECRÉTAIRE DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS

## PRINCIPAUX CONCERTS ANTÉRIEURS A LA FONDATION DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS

Avant de retracer année par année, comme autant d'étapes glorieuses, l'histoire de la *Société des Concerts du Conservatoire,* avant de pénétrer dans le temple consacré au génie de BEETHOVEN, dans le temple qui nous apparaît aujourd'hui comme le Panthéon de l'art musical, nous estimons qu'il est indispensable de rappeler, en des lignes brèves, les concerts qui préludèrent à la fondation de l'illustre compagnie.

Les concerts d'orchestre, c'est-à-dire ceux dans lesquels la polyphonie instrumentale jouait un rôle prédominant, ne remontent pas au delà du XVIII^e siècle.

C'est en 1725 que se donnèrent les premiers concerts, dits *Concerts Spirituels,* sous la direction de Anne DANICAN-PHILIDOR.

Ils furent inaugurés le dimanche de la Passion aux Tuileries, dans la salle des Suisses. On y entendit plus tard les symphonies des Mannheimistes, de GOSSEC et d'HAYDN, dont la symphonie n° 14 fut publiée en 1764, chez Venier, à Paris.

Les Concerts spirituels eurent successivement pour directeurs :

1725-1728, Anne DANICAN-PHILIDOR.
1728-1734, M. de LANNOY, P. SIMARD et J.-J. MOURET.
1734-1747, l'Administration de l'Opéra.
1748-1755, ROYER.
1755-1762, CAPERAN, veuve ROYER, MONDONVILLE.
1762-1772, CAPERAN, JOLIVEAU, DAUVERGNE.
1772, l'Administration de l'Opéra, DAUVERGNE et BERTON.
1773-1777, idem, GAVINIÈS, LEDUC AINÉ, et GOSSEC.
1777-1791, LEGROS.

A LEGROS revient l'honneur d'avoir fait entendre pour la première fois la symphonie en *mi bémol* de MOZART.

Voici ce qu'à ce sujet, l'auteur écrivait à son père, Léopold MOZART, à la date du 3 juillet 1778 :

« J'ai dû faire une symphonie pour l'ouverture du Concert spirituel; elle a été exécutée le jour de la Fête-Dieu, avec un applaudissement général. D'après ce que j'entends dire, il en a été fait mention dans le *Courrier de l'Europe*... Elle a donc plu exceptionnellement. A la répétition, j'ai eu très peur, car, de ma vie, je n'ai rien entendu de plus mauvais : vous ne pouvez pas vous imaginer comment ils ont, deux fois de suite, bâclé et raclé à fond la symphonie... J'étais vraiment très inquiet... Je l'aurais bien fait répéter une fois de plus, mais on a toujours tant de morceaux à répéter qu'il n'y avait plus assez de temps. Et je dus aller me coucher le cœur inquiet et l'humeur mécontente et furieuse. Le lendemain, j'avais pris la résolution de ne pas aller du tout au concert. Mais il fit beau, le soir, et je finis par me décider, avec le dessein arrêté, si cela marchait aussi mal qu'à la répétition, de pénétrer dans l'orchestre, de prendre le violon des mains de M. LAHOUSSAYE, le premier violon, et de *diriger* moi-même. Je priai Dieu qu'il me fît la grâce que tout marchât bien, puisque tout est pour son plus grand honneur et sa *gloire,* et *ecce*... la symphonie commença. RAAFF était assis à côté de moi. Juste au milieu du premier *allegro* était un *passage* que je savais bien devoir plaire : tous les auditeurs en furent transportés... et il y eut un grand *applaudissement*... Comme je savais bien, quand je l'écrivis, quelle sorte d'*effet* il ferait, je l'avais ramené une seconde fois, à la fin... même accueil *da capo*. L'*andante* plut aussi, particulièrement le dernier *allegro*... J'avais entendu dire qu'ici tous les derniers *allegro* commencent, comme les premiers, avec, tout de suite, l'ensemble des *instruments,* et généralement *unisono;* aussi, commencé-je avec les deux violons seuls, *piano,* et pendant 8 mesures seulement... puis, là-dessus, tout de suite, un *forte*... De sorte que les auditeurs (comme je m'y attendais) firent *chut,* au moment du *piano*. Et lorsque soudain éclata le *forte*... entendre le *forte* et battre des mains fut tout un. Dans ma joie, sitôt la symphonie achevée je m'en allai au Palais-Royal... pris une bonne glace, dis le chapelet que j'avais promis de dire... et restai à la maison[1]. »

La critique ne se montra pas toujours très tendre pour les Concerts Spirituels. Nous n'en voulons pour preuve que les lignes suivantes écrites par BURNEY au sortir de la séance qui eut lieu le 14 juin 1770 :

« J'allai au Concert Spirituel : c'est le seul amusement qui soit permis dans les jours de grande fête. Le premier morceau fut un motet de LALANDE, *Dominus regnavit,* composé à grand chœur et exécuté avec plus de force que d'expression. Le style était celui du vieil opéra français et me parut fort ennuyeux, quoiqu'il fût couvert d'applaudissements par l'auditoire. Il y eut ensuite un concerto de haut-

1. *Lettres de M. A. Mozart.* Traduction nouvelle et complète par Henri DE CURZON, Paris, 1928, I, pp. 199, 200.

bois, exécuté par Besozzi, neveu des célèbres basson et hautbois de ce nom à Turin. Je suis forcé de dire, pour l'honneur des Français, que ce morceau fut très applaudi. C'est faire un pas vers la réforme que de tolérer ce qui devrait être adopté. Après que Besozzi eut achevé son morceau, Mlle Delcambre cria l'*Exaudi Deus* avec toute la force de poumons dont elle était capable, et elle fut aussi bien accueillie que si Besozzi n'eût rien fait. Vint ensuite Traversa, 1er violon du prince de Carignan, qui joua fort bien un concerto qu'on goûta peu. Mme Philidor chanta un motet de la composition de son mari; mais quoique ce morceau fût d'un meilleur genre pour le chant et pour l'harmonie que ceux qui avaient été chantés précédemment, il ne fut pas applaudi avec l'enthousiasme qui ne laisse pas de douter sur le succès. Le concert se termina par un *Beatus vir*, motet à grand chœur mêlé de solos. Le chanteur qui récitait ceux de la haute-contre beugla si fort qu'il aurait pu le faire si on lui eût mis le couteau sous la gorge. Je n'eus pas de peine à m'apercevoir, par la satisfaction qui régnait sur toutes les physionomies, que c'était la musique la plus convenable pour les Français et celle qu'ils sentaient le mieux. Mais le dernier chœur mit le comble à leur plaisir : de ma vie, je n'ai entendu pareil charivari! J'avais souvent trouvé que nos chœurs sont trop fournis et trop bruyants; mais, comparés à ceux-ci, c'est une musique douce et mélodieuse, telle qu'il la faudrait pour inviter au sommeil une héroïne de tragédie. »

Il va sans dire que, comme le remarque Michel Brenet, cette appréciation tendancieuse ne doit être acceptée que sous toutes réserves[1]. Les travaux entrepris, depuis une vingtaine d'années, par les musicologues français, ont fait justice de semblables jugements qui méconnaissent complètement les qualités de nos artistes. On remarquera, en particulier, que les chanteurs si décriés par Burney devaient pourtant, quatre ans plus tard, donner satisfaction à Gluck, dont on connaît les sévères exigences en matière d'interprétation.

Le Concert Spirituel disparut en 1791 dans la tourmente révolutionnaire.

Mais le succès avec lequel il avait été accueilli fit naître d'autres entreprises musicales. En effet, dès 1769, le baron de la Haye, fermier général, et le baron d'Ogny fils fondèrent le *Concert des amateurs*, qu'ils placèrent sous la direction de Gossec. C'est à l'un de ces concerts, qui se donnaient dans l'hôtel de Soubise ou de Rohan, rue de Paradis et rue Vieille-du-Temple, que furent exécutées pour la première fois, en 1779, plusieurs symphonies d'Haydn apportées en France par le violoniste polonais Fonteskv.

Le *Concert des amateurs* vécut onze années et disparut en 1781. Aussitôt après sa disparition, des dilettantes fondèrent, en 1789, sous les auspices de la reine Marie-Antoinette, la société de la *Loge Olympique*. Cette société, composée d'amateurs éclairés, donna d'abord ses séances au Palais-Royal, puis, en 1786, aux Tuileries, dans la salle des Gardes.

Elle était administrée par le comte d'Ogny et par le fermier général de La Haye. Ses chefs d'orchestre furent Viotti, Navoigille aîné et Berthéaume.

Haydn composa expressément pour elle six symphonies dites de la *Loge Olympique* (1784). Elle disparut en 1789.

Les concerts de la rue de Cléry lui succédèrent en l'an VII. Ils eurent pour chef d'orchestre Grasset, qui y fit entendre, en 1801, la première symphonie de Réicha. Après avoir changé plusieurs fois de local, cette société fut dissoute.

L'année 1805 vit reparaître les *Concerts Spirituels* au Théâtre-Italien. Ils eurent lieu, par la suite, à la salle Louvois et à l'Odéon, et furent enfin installés définitivement à l'Opéra sous la direction d'Habeneck. Ces concerts étaient donnés les lundi, mercredi et vendredi de la semaine sainte. On y entendit, notamment, les symphonies en *la* et en *ré* de Beethoven. Elwart raconte, au sujet de cette dernière, qu'Habeneck ne put obtenir de la faire jouer par ses musiciens qu'à la condition de remplacer l'*Andante* par l'*Allegretto* de la symphonie en *la*. Les *Concerts Spirituels* de l'Opéra disparurent en 1831.

Reprenant le titre de *Concert des amateurs*, une nouvelle association se constitua en 1815. Les séances, qui eurent lieu au Tivoli d'hiver de la rue de Grenelle-Saint-Honoré et, par la suite, au Wauxhall, furent dirigées par David, Barbereau, Sauvage, Guénée, Vergnes et Tilmant.

Les membres de cette association se dispersèrent en 1829, et tout de suite, le compositeur Chelard fonda l'*Athénée Musical*, qu'il plaça sous le patronage de M. Chabrol de Volvic, préfet de la Seine. Grâce à cet appui officiel, la nouvelle société obtint de donner ses séances à l'hôtel de ville, dans la salle Saint-Jean. Elle eut pour chefs d'orchestre : Barbereau, Vidal et Girard. Elle fut dissoute en 1832.

Bien que ces différentes entreprises musicales, éphémères pour la plupart, mais cependant profitables au développement de l'art, semblent avoir montré à la *Société des Concerts du Conservatoire* la voie dans laquelle elle devait s'engager, nous estimons que la célèbre phalange tire surtout son origine des exercices publics des élèves du Conservatoire, exercices qui donnèrent eux-mêmes naissance aux *Concerts français*, dont nous parlerons par la suite.

Les premiers exercices publics d'élèves semblent avoir été institués par l'Ecole royale de chant, fondée par un arrêté du Conseil d'Etat du roi, à la date du 3 janvier 1784.

Nous trouvons, en effet, dans un règlement relatif à l'organisation de cette Ecole, le paragraphe suivant :

« Ils (les maîtres) leur (les élèves) feront apprendre par cœur des opéras qu'on leur fera déclamer soit entiers, soit par rôles différents, séparément et ensemble; ensuite, on leur fera répéter sur le théâtre de l'Ecole en présence des personnes qui voudront venir les entendre, afin de les accoutumer à paraître en public. »

L'Ecole avait pour but, dit cet arrêté, « de former tout à la fois des sujets utiles à l'Académie royale de musique et des élèves propres au service particulier de la musique de Sa Majesté. »

Gossec, qui fut appelé à la diriger, paraît avoir été l'inspirateur de ces exercices d'élèves, si on se reporte au mémoire qu'il rédigea quelque temps avant l'ouverture de l'Ecole, et dans lequel il proposait, entre autres choses, d'établir des concerts hebdomadaires publics et payants, où les élèves feraient entendre des morceaux choisis et des airs d'opéras.

Le premier exercice public d'élèves eut lieu le

1. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, 1910, pp. 295, 296.

18 avril 1786, au théâtre des Menus-Plaisirs, avec *Roland* de PICCINI.

En voici la distribution :

| | |
|---|---|
| Roland (basse) | M. DESSAULES. |
| Médor (ténor) | M. LEFÈVRE. |
| Angélique | Mlle MULOT. |
| Thémire | Mlle THÉMIRE. |

Chœurs : élèves hommes et femmes.

Voici également un extrait du compte rendu que *Les Affiches* du 5 avril 1786 consacrèrent à cette exécution :

« C'est pour éprouver les élèves et pour juger de leurs progrès qu'il a été fait hier l'exercice dont nous avons à rendre compte : ils ont représenté l'opéra *Roland* avec tous ses divertissements. L'assemblée, qui était aussi brillante que nombreuse, a paru très satisfaite de l'exécution de ce bel ouvrage, dans lequel Mlle MULOT, qui jouait le rôle d'Angélique, a déployé une grande sensibilité jointe à une voix pure, flexible, étendue, à une manière de chanter facile et expressive. On a aussi trouvé de l'âme, de l'intelligence et une belle qualité de voix à M. DESSAULES qui a fait Roland. M. LE FÈVRE a rendu avec intérêt le rôle de Médor. Chacun des autres élèves a obtenu, dans les différents personnages de cet opéra, des encouragements mérités. On a singulièrement été frappé de la justesse avec laquelle ils ont tous exécuté les morceaux d'ensemble, ainsi que les ballets, et toute cette représentation a fait grand plaisir. »

L'École royale de chant fut supprimée en 1795.

L'École de la musique de la garde nationale, fondée en 1789, par SARRETTE, reprit les exercices d'élèves. Cette école se transforma successivement en Ecole de musique municipale (1792), en Institut national de musique (1793), pour prendre, enfin, en vertu d'un décret rendu par la Convention à la date du 3 août 1795 (16 thermidor an III), le titre de *Conservatoire de musique*.

L'article Ier du titre V du règlement du Conservatoire, adopté par le Directoire, le 15 messidor an IV (3 juillet 1796), édictait que « six exercices auraient lieu annuellement dans la grande salle du Conservatoire, le 20 de chacun des mois de brumaire, nivôse, ventôse, floréal, messidor et fructidor ». L'art. III ajoutait que les cent quinze membres du Conservatoire (c'est-à-dire les professeurs) devaient contribuer à l'exécution des exercices.

Ils n'eurent néanmoins pas lieu, pour des raisons qu'il serait sans intérêt de relater ici, mais on décida qu'à partir de l'an VI, les lauréats se feraient entendre tous les ans pendant la distribution des prix du Conservatoire.

Cette décision reçut son application, pour la première fois, le 24 octobre 1797 (3 brumaire an VI). Voici le programme de cette séance, qui fut donnée dans la salle de l'Odéon :

| | |
|---|---|
| 1° *Ouverture du Jeune Henri* | MÉHUL. |
| Les professeurs. | |
| 2° *Corisandre* (air) | LANGLÉ. |
| La citoyenne BOELY. | |
| 3° *Concerto de clarinette* | ROSETTI. |
| LETONNÉ. | |
| 4° *Alceste* (air) | GLUCK. |
| La citoyenne MOREAU. | |
| 5° *Concerto pour piano-forte* | H. JABIN. |
| La citoyenne DUMEY. | |
| 6° *Symphonie concertante* | BRÉVAL. |
| BOULANGER, GUÉRIN. | |
| 7° *Elisa ou le Mont-Bernard* (air) | CHERUBINI. |
| La citoyenne CHEVALIER. | |
| 8° *Symphonie concertante* | CATEL. |
| Pour flûte, cor et basson, MONDRU, DAUPRAT, DOSSION. | |
| 9° *Duo Italien.* | |
| Les citoyennes CHEVREAU et GEORGEON. | |
| 10° *Sonate pour piano-forte* | CRAMER. |
| PRADHER. | |
| 11° *Symphonie concertante* | VIOTTI. |
| Pour violon, SAUVAGEOT, la citoyenne LEBRUN. | |
| 12° *Les Danaïdes* | SALIERI. |
| (Chœur.) | |

Deux exercices d'élèves eurent encore lieu par la suite, le 15 brumaire an VIII (6 novembre 1800) et le 23 nivôse an IX (13 janvier 1801).

Les frais de ces exercices étaient imputés au budget du Conservatoire, qui s'élevait à 230.000 francs, mais, ce budget ayant été considérablement réduit en l'an X, les exercices d'élèves auraient, faute de ressources suffisantes, été fatalement supprimés si ceux-ci, stimulés par les succès qu'ils avaient remportés et par les encouragements qui leur furent prodigués, n'avaient eu l'heureuse inspiration de continuer leurs manifestations d'art en dehors des attaches officielles du Conservatoire.

Ils fondèrent donc une société qui prit le nom de *Concerts français* et s'installèrent rue de la Victoire, dans le foyer de la Salle Olympique.

Le premier concert eut lieu le 30 brumaire an X (21 novembre 1801).

La société des *Concerts français* donna, par la suite, du 21 novembre 1801 au 2 mai 1802, douze concerts qui reçurent les plus précieux encouragements, aussi bien de la haute société que de la presse.

Mais l'insuffisance des ressources de la jeune société la mit bientôt dans l'obligation de solliciter son retour au Conservatoire. Non seulement, son désir fut réalisé, mais elle obtint de plus que l'administration du Conservatoire lui accordât son patronage.

Douze exercices d'élèves furent donnés du 30 brumaire au 11 floréal de l'an XI. Les concerts étaient dirigés alternativement par DURET et HABENECK. Malgré l'accueil chaleureux qui lui fut fait, la société des *Concerts français*, faute de ressources encore, ne put reprendre ses séances que le 4 mars de l'année 1804. Elles eurent lieu ensuite, la même année, le 18 mars, le 8 avril, le 15 avril et le 23 mai.

Les deux années qui suivirent ne furent guère plus heureuses, mais, de 1807 à 1813, il y eut douze à treize concerts par année.

Pendant cette dernière période, après avis motivé de CHERUBINI, MÉHUL et GOSSEC, inspecteurs de l'enseignement, la direction exclusive de l'orchestre avait été dévolue à HABENECK. ELWART rapporte que ce fut au cours d'un de ces exercices, qu'HABENECK fit entendre, pour la première fois, la symphonie en *ut* de BEETHOVEN. La chute de l'Empire, ayant entraîné la fermeture du Conservatoire, fit disparaître du même coup la société des *Concerts français*.

Les exercices d'élèves reprirent, mais d'une manière très irrégulière, dès la réouverture de l'Ecole, qui eut lieu le 1er avril 1816, sous le titre d'Ecole royale. Mais ils furent supprimés après le concert du 9 mai 1824, par suite de l'impossibilité absolue de couvrir les frais qu'ils entraînaient. Ils ne purent être rétablis que le 31 octobre 1839.

Nous n'avons mentionné jusqu'ici que les entreprises symphoniques vraiment dignes de retenir l'attention. Nous nous bornerons donc à rappeler chronologiquement, sans autres commentaires, la

plupart des associations qui ont précédé la fondation de la *Société des Concerts*.

*Académie de Baif* (1567-1574).
*Concerts de Mauduit* (1589).
*Société de Mélophilètes* (1722).
*Concert Spirituel de Philidor* (1725).
*Concerts des harmoniphiles.*
*Concerts de l'Opéra* (1763).
*Concerts des amateurs* à l'hôtel Soubise (1770-1781).
*Le Concert olympique* (1780-1784).
*Concert du Waux-hall* (1725).
*Concert de l'Opéra* (1781).
*Société des enfants d'Apollon* (1784-90).
*Concert du cirque du Palais-Royal* (1789-91).
*Waux-hall* (1790).
*Concerts du Théâtre Feydeau* (1791).
*Odéon, Théâtre Louvois, Opéra-comique, Lycée des arts, Tivoli.*
*Concerts dans les cafés, Jardin Idalie, Tivoli, Pavillon de Hanovre, Frascati.*
*Concerts de la rue de Cléry*, du *Théâtre Olympique, Salle des redoutes* (1803).
*Concerts du Conservatoire* (1802-1815).

### LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE

Suivant Lassabathie, auteur d'une excellente histoire du Conservatoire, l'idée première de la Société des Concerts serait due à Cherubini.

Elwart, au contraire, en attribue le mérite à Habeneck, ainsi qu'en témoigne l'anecdote suivante que nous extrayons de l'ouvrage qu'il a publié sur la *Société des Concerts* en 1860 :

« Attristé de voir à quel degré d'abandon les concerts spirituels étaient tombés et conservant l'espoir que le public finirait tôt ou tard par accorder son attention aux chefs-d'œuvre symphoniques de Beethoven, s'il pouvait parvenir à les faire exécuter dans leur intégrité par un orchestre que les opéras de M. Rossini avaient en quelque sorte régénéré, Habeneck aîné, à l'occasion de la Sainte-Cécile, en novembre 1826, invita à déjeuner chez lui un assez grand nombre de ses amis, la plupart attachés à l'orchestre de l'Opéra et connus de lui pour aimer la gloire de l'Art, en les priant d'apporter avec eux leurs instruments. Ceux-ci, croyant qu'il s'agissait d'une aubade à donner sans doute à l'aimable compagne de leur ami et chef d'orchestre, obtempérèrent à son désir. La *Symphonie héroïque* (sublime aubade) fut essayée, mais avec tant d'acharnement, que l'heure du déjeuner se passa sans que personne s'en aperçût. Il était près de quatre heures du, soir lorsque Mme Habeneck, ouvrant à deux battants la porte de la salle à manger, dit à ses convives : « Au nom de Beethoven reconnaissant, vous êtes priés de vous mettre à table pour dîner. » Il était temps, car les instruments à vent surtout étaient sur les dents, et la contrebasse commençait à pousser des cris de cannibale. »

L'essai de la *Symphonie héroïque* causa d'abord de l'étonnement parmi la petite phalange instrumentale qui s'était groupée autour d'Habeneck; mais après quelques séances, l'étonnement fit place à l'admiration; d'autres essais eurent lieu en 1827, chez le facteur de pianos Dupont, rue Neuve-des-Petits-Champs et, en dernier lieu, dans les salons du courageux chef d'orchestre, maison Siéber, rue des Filles-Saint-Thomas.

Cherubini, ayant été instruit par Habeneck de ce qui se passait, accueillit avec un empressement qui honore sa mémoire, la proposition qu'il lui fit d'obtenir l'autorisation de donner quelques concerts dans la grande salle ».

Voici encore un document inédit retrouvé par nous dans les archives de la *Société des Concerts*. Il mérite de retenir l'attention, car, bien qu'il ne porte ni le nom de son auteur ni la date où il a été écrit, il est hors de doute qu'il émane d'un sociétaire qui fut un des artisans de la première heure.

**Notice sur l'origine de la Société des Concerts.** — « En 1821 ou 22, sous la direction de M. Habeneck à l'Opéra, il eut l'idée de faire jouer dans les *Concerts spirituels* les symphonies de Beethoven dont il avait compris les beautés. Il fit faire, à cet effet, quelques répétitions, auxquelles il fut obligé de renoncer par le mauvais vouloir des musiciens de l'orchestre, qui traitaient d'absurdes les œuvres que depuis ils ont tant applaudies, et, il faut le dire, par le jugement que plusieurs de nos compositeurs portèrent sur ces symphonies, qu'ils traitaient de compositions barbares.

« M. Habeneck fit cependant exécuter la symphonie en *ré majeur*, dont le succès fut médiocre, l'*Andante* de la symphonie *en la*, qui fut demandé *bis* avec transport, et l'*Oratorio du Christ au mont des Oliviers*, qu'il avait fait traduire et qui eut beaucoup de succès. Lorsqu'il cessa de diriger l'Opéra, ce qui eut lieu en 1825, il rentra chef d'orchestre et reprit parmi les musiciens la place qui lui appartenait. Son attention se porta de nouveau sur les ouvrages de Beethoven qu'il étudiait depuis longtemps, et, dans la certitude des beautés qu'ils renfermaient, il profita de l'occasion de la Sainte-Cécile pour réunir chez lui une trentaine de ses collègues et leur faire essayer de nouveau les morceaux que déjà ils avaient repoussés. Soit le désir de ne pas contrarier dans sa conviction Habeneck qui répétait sans cesse : « C'est cependant bien beau », soit que, moins nombreux et mieux placés dans un salon que dans la salle de l'Opéra, où le travail pour les musiciens commence toujours par l'ennui, on mit du soin à exécuter la *Symphonie héroïque* et la *Symphonie en la*, et on finit par trouver plusieurs morceaux jolis et croire qu'avec une meilleure exécution que celle que l'on peut avoir à première vue, ces deux symphonies pourraient produire de l'effet.

« M. Habeneck, profitant du commencement de succès qu'il avait obtenu sur ses collègues, leur proposa une association dans le but de donner quelques matinées musicales, dont les frais auraient été supportés par les sociétaires qui auraient distribué un certain nombre de billets gratis parmi le monde amateur de Paris, pour lui faire connaître toutes les symphonies de Beethoven, non encore exécutées en France. Un amateur riche et ami de M. Habeneck s'offrait pour supporter la plus forte partie des dépenses, le surplus devait l'être par vingt-quatre musiciens choisis parmi ceux à qui leur position de fortune et de bonne volonté pour les progrès de l'Art permettaient ce sacrifice. Le moyen adopté de ne faire supporter ces frais que par une partie des artistes, ayant pour but de se servir de la bourse de ceux qui avaient un peu d'argent et du talent de ceux moins fortunés, suscita des récriminations de la part de ceux qui n'avaient pas été choisis pour payer, et ce projet fut encore abandonné.

« A cette époque, quelques députés, lorsqu'on venait discuter les différents budgets, voulaient toujours diminuer les dépenses de l'Ecole royale de musique, sous le prétexte qu'il n'en sortait aucun talent marquant pour les théâtres; on avait été même jusqu'à parler de la supprimer, et ces différentes discussions avaient dû, nécessairement, alarmer les professeurs et les élèves.

« Le directeur de l'Ecole se rappela les anciens exercices du Conservatoire, qui avaient eu beaucoup de succès comme moyen de faire connaître au public le résultat de l'établissement; il en causa avec M. Habeneck qui jadis les avait conduits. Celui-ci, qui rêvait toujours *symphonie de* Beethoven, accueillit avec ardeur les idées du directeur et, conjointement avec lui, il demanda à M. de la Rochefoucauld la permission de réorganiser des concerts au Conservatoire. Cette demande fut accueillie favorablement, et M. de la Rochefoucauld promit deux mille francs pour supporter les premiers frais; il ne s'agissait plus que des moyens d'exécution. Or MM. Cherubini et Habeneck comprirent que l'Ecole royale était insuffisante pour former un orchestre assez nombreux, il fut convenu d'appeler comme auxiliaires aux élèves déjà choisis, les artistes qui avaient fait leurs études, soit au Conservatoire, soit à l'Ecole royale, et dont le talent pouvait être utile pour le résultat désiré.

« M. Habeneck fit une liste parmi ceux dont le zèle et le talent étaient connus, et on les réunit pour leur faire connaître le désir de réformer les concerts à l'instar de ceux connus autrefois sous le nom de *Concerts français* ou *Exercices du Conservatoire*. Les motifs qui furent mis en avant furent le besoin de ramener les amateurs à entendre la musique d'ensemble, chose que les soirées musicales, alors en grande faveur et dans lesquelles les nocturnes, les romances, les fantaisies et variations paraissaient faire oublier qu'il existât de autre musique d'une bien plus grande importance, ce que les vrais artistes considéraient comme la décadence de la musique. Ce motif fut déterminant pour la plupart d'entre eux, et chacun donna sa signature. Seulement, il s'établit une discussion sur le mode d'organisation des concerts. Plusieurs des artistes présents, qui, d'élèves, étaient devenus, avec les années, des professeurs distingués, pensèrent qu'ils ne pouvaient venir comme auxiliaires d'élèves dont ils étaient les maîtres. M. Guillou, alors professeur de flûte à l'Ecole royale, proposa d'élaborer, sous le titre de *Société des Concerts*, un projet d'association et de règlement pour donner des concerts dont les bases furent à peu près ainsi posées :

« Pour être sociétaire, il fallait avoir étudié au Conservatoire; le directeur de l'Ecole devait être président et adjoindrait à la Société, à titre de complément d'étude musicale, les élèves qu'il reconnaîtrait capables. Ceux-ci ne recevraient aucune part dans les bénéfices; [on proposa] que la Société serait administrée par des commissaires nommés par elle; que le titre de commissaire serait gratuit; que chaque sociétaire recevrait un jeton de présence, toutes les fois qu'il serait appelé, dont la valeur serait déterminée d'après la somme restant en caisse après tous les frais payés; qu'il n'y aurait que le chef d'orchestre et les solos dont le droit de présence serait compté double.

« Ce projet de règlement fut soumis à M. de la Rochefoucauld, qui y donna son assentiment, et les répétitions commencèrent. Elles furent longues et nombreuses et, après bien de la peine, le premier concert fut affiché, sans articles de journaux pour préparer le public à ces nouveaux concerts, l'intention de la Société étant de faire elle-même sa réputation. »

Voici encore un document tout à fait inédit que nous avons également retrouvé dans les archives de la Société des Concerts :

« La Société des Concerts n'est pas sortie tout armée du cerveau d'un Jupiter.

« Parmi les artistes de l'orchestre de l'Opéra, se trouvait Amédée, élève de Cherubini, amoureux de son art, heureux quand il pouvait, à l'aide de son ancien condisciple Habeneck dont il était le Pylade, faire de bons quatuors. Chef d'orchestre à l'Opéra, professeur au Conservatoire, Habeneck était, avec Baillot et Vidal, un des trois exécutants cités pour ne rien refuser à première vue, parce que, avant de devenir violonistes habiles, ils étaient musiciens nés. Nous pouvions de temps en temps savourer les chefs-d'œuvre de nos grands auteurs, chose assez facile quand il ne fait que la réunion de quatre ou cinq exécutants. Amédée, à cette époque, était, sinon l'unique, du moins l'un des rares possesseurs d'une partition des Symphonies de Beethoven, et parce qu'il les avait lues, grande était la démangeaison d'entendre ces gigantesques conceptions de l'auteur des quatuors qui nous enthousiasmaient. Grandes aussi étaient les difficultés de rassembler un orchestre, même restreint, ce qui obligeait à des frais couverts par la cotisation des exécutants mêmes.

« La suprématie, le talent d'Habeneck, le désignaient naturellement comme chef d'orchestre. Dois-je dire cependant qu'une des grandes préoccupations d'Amédée fut de le sortir d'une torpeur dans laquelle sa position assez belle lui permettait de s'engourdir? Il était loin d'entrevoir alors l'horizon qui allait le grandir de cent coudées. Enfin, grâce à l'insistance persévérante d'Amédée, quelques essais eurent lieu : ce fut une révélation!...

« Amédée, après avoir persévéré en véritable propagateur du beau, a pu se trouver satisfait d'avoir élevé un piédestal à l'amitié, quand il aurait eu le droit de dire : *Exegi monumentum*. Membre du premier comité dirigeant, il apportait dans ses fonctions autant de zèle qu'il en mettait à l'exécution de sa partie de quinte. Il mourut de la maladie de Charles IX, pendant la plus belle période des concerts.

« Accorder à ce modeste pionnier, aujourd'hui inconnu, l'honneur bien mérité de l'initiative, c'est établir une vérité qui ne diminue en rien la gloire de celui qui fut chef en potentat d'une société dont un artiste célèbre (Romberg) a pu dire : « C'est « comme la mer; si on ne l'a pas vue, on ne peut « s'en faire l'idée. »

« Un amateur de la vérité, membre fondateur, ex-premier violoncelle de l'Opéra, ex-professeur au Conservatoire, dans sa 90e année.

« 20 mai 1883. » « Vaslin. »

Quel crédit faut-il accorder à ce document? N'y doit-on voir qu'un dernier et rare hommage rendu à l'amitié? Nous laissons au lecteur le soin de se prononcer.

Quel que soit d'ailleurs le rôle exact d'HABENECK, quant à la création de la *Société des Concerts*, il est incontestable, nous le répétons, qu'elle est issue des *Exercices d'élèves*, et surtout de la *Société des Concerts français* disparue en 1824.

En effet, on trouve déjà, en germe, dans cette dernière, l'organisation de l'illustre compagnie. En examinant de près le règlement de la *Société des Concerts*, on constate tout de suite qu'il n'est, en quelque sorte, que l'élargissement, imposé par le temps, du programme que s'était tracé la *Société des Concerts français*. Un comité était élu qui avait pour mission de diriger l'entreprise, aussi bien au point de vue administratif, qu'au point de vue artistique; le système de l'abonnement était établi tel qu'il existe encore aujourd'hui; enfin, et ce n'est pas son moindre titre, la *Société des Concerts français* révéla au public parisien et imposa à son admiration trois symphonies de BEETHOVEN. Il y a plus. En examinant attentivement ses programmes, nous y trouvons déjà presque tous les noms qui, quelques années plus tard, figureront aux programmes de la *Société des Concerts*. Mais, tandis que sur les premiers, le génie aimable d'HAYDN rayonnait en chacune de ses manifestations, ce sera désormais, avec la célèbre compagnie, BEETHOVEN qui prendra place dans le Temple dont il restera le dieu superbe et incontesté.

Ajoutons qu'entre la disparition de la *Société des Concerts français* et la création de la *Société des Concerts*, c'est-à-dire de 1824 à 1828, les symphonies de BEETHOVEN ne furent plus exécutées à Paris.

Sollicité par CHERUBINI et HABENECK, M. de la Rochefoucauld, adhérant à leur désir, avec un empressement qui honore sa mémoire et perpétuera la reconnaissance des musiciens français, prit l'arrêté suivant qui instituait *six* concerts par an et accordait à l'entreprise naissante une allocation de 2000 francs[1], afin, dit ELWART, de ne pas accepter les avances que les sociétaires s'étaient engagés sur l'honneur à faire de leurs propres deniers.

« Paris, le 15 février 1828.

« Nous, aide de camp du roi, chargé du département des beaux-arts de la maison de Sa Majesté :

« Sur la demande du directeur de l'Ecole royale de musique et de déclamation lyrique, voulant rendre à cette Ecole la réputation qu'elle avait acquise par la perfection de ses exercices publics, et nous étant assuré que ces concerts sont un moyen puissant d'émulation pour les élèves et même pour les professeurs,

« Avons arrêté et arrêtons ce qui suit :

« *Article premier.* — Il y aura tous les ans à l'Ecole royale de musique et de déclamation lyrique six concerts publics qui commenceront au plus tard le 1er dimanche du mois de mars. Le directeur fera en sorte que lesdits concerts se succèdent sans qu'il y ait entre chacun des intervalles qui puissent dépasser quinze jours.

« *Art.* 2. — Pourront être appelés pour concourir à l'exécution desdits concerts, les anciens et les nouveaux élèves de l'Ecole. En cas de besoin et pour donner une bonne impulsion, des professeurs sont invités à se joindre à leurs disciples.

« *Art.* 3. — Aucun artiste étranger à cet établissement ne pourra se faire entendre dans lesdits concerts, quel que soit d'ailleurs le talent qu'il possède.

« *Art.* 4. — Les élèves qui sont encore dans les classes de l'Ecole royale seront obligés de concourir gratuitement aux concerts lorsqu'ils seront désignés par le directeur. Ceux qui se refuseraient à ce service ou manqueraient seulement aux répétitions pour lesquelles ils auraient été convoqués, cesseraient dès lors de faire partie de l'Ecole royale.

« *Art.* 5. — Les anciens élèves, c'est-à-dire ceux qui ne reçoivent plus aucune leçon dans le sein de l'Ecole, seront seuls indemnisés. L'indemnité à leur allouer sera fixée à la fin de tous les concerts, à raison du nombre de répétitions et d'exécutions auxquelles ils auront pris part.

« Les chefs de pupitre recevront une indemnité double de celle des exécutants.

« *Art.* 6. — Les concerts auront lieu dans la grande salle de l'Ecole royale.

« Le prix des places est ainsi fixé :

| | | |
|---|---|---|
| Premières loges | 5 | francs. |
| Galerie, deuxièmes loges, rez-de-chaussée. | 4 | — |
| Parterre | 3 | — |
| Amphithéâtre des troisièmes | 2 | — |

« *Art.* 7. — Jouiront de leurs entrées à toutes places :

« 1° Les membres du comité d'administration et d'enseignement de l'Ecole royale;

« 2° Les professeurs titulaires et honoraires;

« 3° MM. les inspecteurs du département des beaux-arts; MM. les directeurs de l'Institution royale de musique religieuse, de l'Académie royale de musique, du théâtre royal de l'Opéra-Comique, du Théâtre-Italien et de l'Odéon.

« Les professeurs adjoints jouiront de leurs entrées aux deuxièmes loges et à celles du rez-de-chaussée.

« *Art.* 8. — A la fin desdits exercices, il nous sera rendu compte des recettes et dépenses qu'ils auront occasionnées.

« *Art.* 9. — Le directeur de l'Ecole royale de musique et de déclamation lyrique est chargé de l'exécution du présent arrêté.

« Fait à Paris le 15 février 1828.

« *Signé :* Le vicomte de La Rochefoucauld.

« *Pour ampliation :*
« *Le Chef de la division*
*du département des Beaux-Arts,*
« *Signé :* Le comte de Tilly. »

HABENECK soumit immédiatement cet arrêté aux professeurs de l'Ecole royale, ainsi qu'à un certain nombre d'anciens élèves-lauréats qui y adhérèrent avec enthousiasme et décidèrent, séance tenante, d'adopter le titre de : *Société des Concerts*. Ce document démontre péremptoirement aussi qu'elle est bien la prolongation des exercices d'élèves, et que, par là, elle reste étroitement liée au Conservatoire. Son caractère officiel s'affirme de plus par ceci, que sous tous les régimes, elle a bénéficié du privilège unique de la salle des concerts.

Le 9 mars 1828, c'est-à-dire moins d'un mois

1. Il est intéressant de faire remarquer qu'aujourd'hui encore, la loge dite d'honneur est louée 2000 fr. par la présidence de la République. Ajoutons que M. Alexandre Millerand a assisté régulièrement à tous les concerts et qu'il fut parmi les premiers à acclamer les admirables artistes qui composent la *Société des Concerts*.

après la promulgation de l'arrêté précité, avait lieu le premier concert.

Voici le programme de ce grand événement musical.

### *Société des concerts.*

PREMIÈRE ANNÉE

*PREMIER CONCERT*

Le Dimanche 9 mars 1828, à 2 heures.

Programme :

1. *Symphonie héroïque* de L.-V. BEETHOVEN.
2. *Duo de l'opéra Semiramis* de M. ROSSINI.
   Chanté par Mlles NELIA et Caroline MAILLARD.
3. *Solo pour le cor à pistons*, composé et exécuté par M. MEIFRED.
4. *Air* de ROSSINI, chanté par Mlle Nélia MAILLARD.
5. *Concerto nouveau de violon*, par RODE, exécuté par M. SAUZAY.
6. *Chœur de Blanche de Provence* de M. CHERUBINI.
7. *Ouverture des Abencerrages* de M. CHERUBINI.
8. *Kyrie* et *Gloria* de la *Messe du Sacre*, de M. CHERUBINI, exécuté à grand chœur.

L'orchestre sera dirigé par M. HABENECK aîné.

Ajoutons que la recette s'éleva à 1017 francs.

Voici quelle était la composition de l'orchestre et des chœurs :

### *Artistes de l'orchestre.*

*Premiers violons :*

HABENECK, chef d'orchestre.
TILMANT aîné, *suppléant*.
URHAN.
BATTU.
AUGUSTE TOLBECQUE.
GRAS.
HALMA.
SAUZAY.
CUVILLON.
COLOT.
GIRARD.
SEGHERS.
DEMOUY.
DE RIVALS.
CLÉMENT.

*Seconds violons :*

CLAVEL.
GUÉRIN.
SAINT-LAURENT.
CLAUDEL.
MILLAULT.
PHILIPPE.
ARTOT.
MANERA.
LEPOIVRE.
STRAW.
MASSET.
CHERBLANC.
JAVAULT.
DUBREUIL.
Charles TOLBECQUE.

*Altos :*

AMÉDÉE.
LABADENS.
NAGZOT.
SECRIOT.
LAGRAVE.
Baptiste TOLBECQUE.
MAUSSANT.

*Violoncelles :*

NORBLIN.
VASLIN.
HUBER.
GRAFT.
FRANCHOMME.
DÉJAZET.
DENNOS.
ROGÉ.
MERCADIER.
CHEVILLARD.
TILMANT jeune.
Ch. THOMAS.

*Contrebasses :*

CHENIÉ.
MICHU.
GIBE.
NIQUET.
MATHIEU.
HÉMET.
PERRIN.
ROLL.

*Flûtes :*

TULOU.
GUILLOU.
HEEMEL.
ROGER.

*Hautbois :*

VOGT.
BROD.
VENY.

*Clarinettes :*

DACOSTA.
BUTEUX.
BOUFIL.
FRION.

*Trompettes :*

DAUVERNE.
LEGROS.

*Cors :*

DAUPRAT.
BLANGY.
MINGAL.
MEIFRED.

*Bassons :*

HENRY.
DOSSION.
BARZEL.
RICKMANS.

*Trombones :*

BARBIER.
BENARD.
DEVISE.
PAVART (ophicléide).

*Timbales :*

SCHNEITZHOEFFER.

*Harpe :*

Edmond LARIVIÈRE.

### *Artistes du chant.*

*Premiers sopranos :*

Mmes CINTI-DAMOREAU.
Nelia MAILLARD.
MINORET.
HYRTHÉ.
DARADIE.
DORUS.
FREMONT.
BIRBE.
DORSAN.
METRO.
RIGAL.
DÉJEAN.
HIRNE.
FERRAND.
PEIGNAT.
ROUPLETTE.

*Page de la musique du Roi.*

LECOQ.

*Seconds sopranos :*

Caroline MAILLARD.
MORI-GOSSELIN.
BECK.
Corine LETELLIER.
Emilie MENS.
BOUVENNE.
BARBIER.
ROCOPLAN.
FUCHS.
LUROI.
DEMONEY.
BOLLARD.
PEIGNAT.
LEBRUN.
Hortense MAILLARD.

*Pages de la musique du Roi :*

FOULON.
FLEURY.
LAGRAVE.
NEYTZ.

*Ténors :*

PONCHARD.
Alexis DUPONT.
WARTEL.
LEBORNE.
BIENAIMÉ.
MASSOL.
COURTIN.
CORNT.
ANDRIEU.
ROUX.
VOISEL.
Adolphe NOURRIT.
CHEVALIER.
DORNEAU.
TRÉVAUX.
Ch. PLANTADE.
PICARDAT.
LATY.
J. TARIOT.
Aug. PANSERON.
RIGAULT.
BROCARD.

*Basses-tailles :*

LEVASSEUR.
DARADIE.
PRÉVOST.
HURTEAUX.
Ferd. PRÉVOT.
CANAPLE.
BAROILHET.
HENS.
BOUVENNE.
GOYON.
DOUTRELEAU.
Henri DESHAYES.
HINNEKINDT, dit INCHINDI.
SERDA.
BAPTISTE.
ABADIE.
LEMONNIER.
DERIVIS fils.
Albert BONET.
GUIGNOT.
LOEVET.

On remarquera que ce tableau mentionne les noms de la plupart des artistes de l'époque qui ont illustré la scène lyrique française.

Examinons maintenant comment les feuilles du temps commentèrent cet événement musical, qui devait avoir une si profonde influence sur l'art musical en France :

*Revue Musicale*, sous la signature de FÉTIS :

« Le 9 mars 1828 sera inscrit comme un beau jour dans les fastes de la musique française et comme l'époque de sa régénération. Non seulement, l'exécution y a repris ce cachet de supériorité qui avait

donné au Conservatoire une réputation européenne, mais encore une influence morale de l'ordre le plus élevé s'y est développée et ne peut manquer d'avoir les résultats les plus heureux dans toutes les branches de l'art musical...

« L'enthousiasme de l'auditoire, égal à son étonnement, s'est manifesté par des applaudissements bruyants et répétés. On sort rarement satisfait d'un concert; mais ici, c'était mieux que de la satisfaction; il s'y mêlait de l'orgueil national, et chacun répétait à l'envi : *Il est impossible qu'en aucun lieu de l'Europe on exécute la musique mieux que cela.* Ceux qui avaient entendu autrefois les concerts du Conservatoire se félicitaient de les retrouver; les autres n'y comprenaient rien, et se demandaient avec étonnement d'où étaient surgis tout à coup cette masse de virtuoses. »

*Les Débats :*

« Après un trop long interrègne, Euterpe a ressaisi le sceptre de l'harmonie. Sa maison de plaisance est toujours dans la rue Bergère; c'est là qu'une troupe fidèle de virtuoses français rivalisait de talent et de zèle pour déployer à notre oreille les trésors de HAYDN et de CIMAROSA, de MOZART et de BEETHOVEN. Je devrais vous parler des anciens concerts du Conservatoire, faire connaître les causes qui les firent cesser et l'inconcevable retard que l'on a mis à leur restauration. Avec des moyens aussi puissants, avec des éléments aussi précieux, peut-on rester dans l'inaction et ne pas continuer une belle entreprise commencée avec tant d'éclat et de bonheur? Il nous suffit de savoir que la lice est ouverte; la trompette a sonné et le géant BEETHOVEN a donné pour gage du combat une héroïque symphonie.

« Nous avons retrouvé ces anciens conservatoriens dont les talents ont illustré l'Ecole française; leurs jeunes émules se sont montrés dignes de combattre à leurs côtés. La vieille et la jeune garde se sont signalées dans ce tournoi de gaie science, et s'il est possible de remarquer une différence entre les anciens et les nouveaux concerts du Conservatoire, elle est entièrement à l'avantage de ceux-ci...

« Les personnes qui n'ont point assisté aux anciens concerts ne peuvent se faire une idée de l'étonnante supériorité de l'orchestre qui vient d'exécuter la *Symphonie héroïque* de BEETHOVEN : c'est ravissant, cela tient du prodige...

« Une révolution s'est opérée dernièrement dans l'empire musical; a-t-elle produit des effets nouveaux, des tours d'une originalité plus piquante, des formes d'un ordre plus relevé que ceux qu'on remarque dans l'œuvre de BEETHOVEN? Et pourtant, cette *Symphonie héroïque* de nom et de fait, languissait dans nos bibliothèques, et notre insouciance l'a condamnée pendant vingt ans à un silence bien funeste pour nos plaisirs.

« Je ne tenterai pas de décrire les transports d'admiration et d'enthousiasme qui ont suivi les derniers accords de chaque morceau de cet ouvrage : sept ou huit salves d'applaudissements ont servi d'accompagnement au finale...

« Ces deux morceaux (le *Gloria* et le *Kyrie* de la *Messe* de CHERUBINI) ont électrisé l'assemblée; on applaudissait encore en défilant dans les corridors; c'est avec regret que l'on abandonnait la place. Lorsque l'on congédie son monde de cette manière, il ne faut pas douter de l'empressement qu'il mettra à revenir au temple que l'on vient de rouvrir à l'harmonie. »

Quelques jours après le premier concert, c'est-à-dire le 24 mars 1828, un comité provisoire réunissait, pour la première fois en assemblée générale, les membres fondateurs qui avaient adhéré au projet d'HABENECK.

Ce comité provisoire était composé de CHERUBINI, président; HABENECK, chef d'orchestre, vice-président; GUILLOU, secrétaire; DAUPRAT, BROD, F. HALÉVY, KUHN, chef du chant; MEIFRED, AMÉDÉE, Albert BONET, A. DUPONT, TAJAN-ROGÉ.

C'est au cours de cette séance mémorable que fut présenté et adopté le projet de règlement élaboré par le comité, et auquel M. TAJAN-ROGÉ avait tout particulièrement collaboré.

Notre souci d'être un des historiens fidèles de la *Société des Concerts*, autant que notre profond désir de payer un juste tribut de reconnaissance à la mémoire des vaillants artistes qui créèrent et établirent définitivement, en apposant leur signature au bas de ce règlement, une œuvre si haute et si durable, nous fait un pieux devoir de mentionner ici les noms de ceux qui s'étaient, avec un si généreux enthousiasme, groupés autour de leur glorieux chef.

Ce sont, en dehors des membres du comité provisoire :

PANSERON, DOSSION, NIQUET, LEGROS, E. BIENAIMÉ, Henri DESHAYS, MINGAL, GUINOT, MICHU, BLANGY, RICKMANS, BARIZEL, CŒLINA, MINORET, NERMEL, V. GRAS, CHÉNIÉ, RIGAULT, H. MAILLARD, Ch. HALMA, PERRIN, BOUFFIL, KILIAN, DÉJAZET, HENS, MOREAU, HENRY, SCHNEITZHOEFFER, Charles TOLBECQUE, CLAUDEL, SEURIOT, VASLIN, BATTU, DOINEAU, Ch. SAINT-LAURENT, GUÉRIN, LEROUX, J. TARIOT, Ch. PLANTADE, PRÉVOST.

## Règlement de la Société des Concerts.

### CHAPITRE PREMIER

### *De la formation de la Société.*

*Article premier.* — Sous la protection de l'autorité supérieure et avec l'assentiment de M. le directeur de l'Ecole royale de musique, les artistes dont le talent a été formé dans cet établissement, depuis sa création jusqu'à ce jour, ont arrêté de fonder une association pour donner des concerts publics.

*Art.* 2. — Cette société porte le nom de *Société des Concerts.*

*Art.* 3. — La Société est régie par un comité d'administration choisi parmi ses membres.

*Art.* 4. — Aucun artiste ne pourra faire partie de la Société s'il n'a appartenu au Conservatoire ou à l'Ecole royale de musique; si la présence d'un artiste étranger était reconnue indispensable, le comité devra proposer son admission en assemblée générale.

Nul ne pourra cependant faire partie de la Société s'il n'est Français ou naturalisé.

*Art.* 5. — Les artistes qui pourraient être nécessaires à l'exécution des concerts de la Société et qui ne se trouveraient pas dans le cas prévu par l'article 4 seront choisis par le comité et payés comme externes.

*Art.* 6. — Tous les élèves de l'Ecole royale de musique qui, aux termes de l'article constitutif, seront appelés à participer à l'exécution des concerts, ne recevont aucune rétribution et seront considérés comme aspirants.

*Art.* 7. — Le nombre des sociétaires est fixé à cent.

*Art.* 8. — Lorsqu'il y aura une place vacante parmi les sociétaires, elle sera donnée, par le comité, de préférence à un aspirant.

*Art.* 9. — Dans les assemblées générales, M. le directeur de l'Ecole royale de musique présidera la Société des Concerts.

CHAPITRE II

*Du Comité d'administration.*

*Art.* 10. — Le comité d'administration sera composé de sept membres.

Savoir :

1° Un chef d'orchestre;
2° Un secrétaire;
3° Un commissaire du personnel;
4° Un commissaire du matériel;
5° Un agent comptable;
6° Un archiviste-caissier;
7° Un professeur des classes d'ensemble du Conservatoire.
8° Un membre adjoint au comité.

*Du chef d'orchestre.*

*Art.* 11. — Le chef d'orchestre convoquera et présidera le comité.

« Il dirigera l'exécution et aura seul le droit de marquer la mesure.

La durée de ses fonctions est indéterminée.

*Du secrétaire.*

*Art.* 12. — Le secrétaire rédigera les décisions prises par le comité, et lorsque, selon l'article 6, elles concerneront les élèves de l'Ecole, il en transmettra une ampliation à M. le directeur de cet établissement.

« Dans les assemblées générales, il donnera communication des propositions du comité et du compte annuel. Il fera le dépouillement des scrutins conjointement avec l'un des membres du comité; il dressera procès-verbal des séances de l'assemblée générale et en donnera connaissance à l'assemblée suivante. Il contresignera les billets de faveur.

La durée de ses fonctions est de deux années.

*Du commissaire du personnel.*

*Art.* 13. — Le commissaire du personnel est chargé de signer et de faire parvenir les lettres de convocation, soit pour répétition, exécution, ou assemblée, le lendemain du jour où le comité les aura arrêtées.

Il fera l'appel nominal sur l'avertissement du chef d'orchestre, auquel il remettra immédiatement la feuille de présence.

Sa présence étant indispensable pendant la durée des séances, il ne pourra s'en absenter.

Les absences seront par lui constatées et affichées à la séance suivante, pour que chaque membre puisse faire les observations convenables à ses intérêts.

Il fera la distribution des billets de faveur. La durée de ses fonctions est d'une année.

*Du commissaire du matériel.*

*Art.* 14. — Le commissaire du matériel doit, d'après les ordres du comité, donner les ordres de copie et faire l'acquisition ou l'emprunt des objets nécessaires à la Société.

Il tient un registre de tout ce dont il est dépositaire. C'est sur ses bons que seront fournis tous les objets mobiliers ou d'exploitation. Les fournisseurs, employés ou gagistes devront reproduire ces bons avec leurs mémoires quittancés, pour qu'ils puissent être visés et enregistrés par l'agent comptable et acquittés ensuite par l'archiviste-caissier.

Il est responsable des objets prêtés, empruntés ou acquis à la Société.

Il doit veiller à ce que tous les objets nécessaires à l'exécution soient en bon état et placés régulièrement.

La durée de ses fonctions est d'une année.

*De l'agent comptable.*

*Art.* 15. — L'agent comptable est chargé de l'administration des recettes et dépenses; il reconnaît les recettes de chaque concert, qu'il dépose sur un reçu entre les mains de l'archiviste-caissier.

Il enregistre et vise les bons du commissaire du matériel, ainsi que les mémoires quittancés qui lui sont remis par les fournisseurs, employés ou gagistes. A la fin des concerts de chaque année, il dresse un état des recettes et des dépenses, en y joignant les pièces à l'appui; cet état doit être visé par le comité avant d'être présenté à l'assemblée générale.

En l'absence du chef d'orchestre, l'agent comptable préside le comité.

La durée de ses fonctions est de deux années.

*De l'archiviste-caissier.*

*Art.* 16. — L'archiviste-caissier aura le dépôt des fonds de la Société. Il acquittera les mémoires et fera le payement des droits sur l'émargement d'un état qui restera aux archives. Il aura, en outre, le dépôt et tiendra registre des pièces relatives aux affaires de la Société. Il devra fournir tous les renseignements que les sociétaires désireraient se procurer.

Il remettra au secrétaire les billets de faveur, après les avoir signés.

La durée de ses fonctions est de deux années.

*Du professeur de la classe d'ensemble.*

*Art.* 17. — Le professeur de la classe d'ensemble est chargé des répétitions préparatoires du chant. Il fait l'appel nominal des sociétaires du chant au commencement de chaque séance, et leur remet les jetons de présence à la fin.

La durée de ses fonctions est indéterminée.

*Art.* 18. — Les membres du comité sont nommés par l'assemblée générale et par la voie du scrutin. Ils ne pourront être réélus membres du comité qu'une année après l'expiration de leurs fonctions. Cette dernière disposition ne sera point applicable à l'archiviste-caissier.

*Art.* 19. — Les membres du comité devront se réunir au moins une fois par mois, et pendant la durée des concerts, le lundi de chaque semaine.

*Art.* 20. — Les membres du comité, que la nature de leurs fonctions rendrait dépositaires, sont responsables envers la Société des objets qu'elle leur aura confiés, le cas de force majeure excepté.

*Art.* 21. — Le comité ne pourra délibérer que lorsque le nombre de ses membres sera en majorité. En cas d'absence de l'un d'eux, le membre adjoint dont il est parlé à l'article 27 devra être appelé en son remplacement.

*Art.* 22. — Le procès-verbal des décisions du comité et des assemblées générales devra être signé par tous les membres du comité.

*Art.* 23. — Les fonctions de membre du comité sont gratuites.

*Art.* 24. — Si un membre du comité, dans l'exercice de ses fonctions, employait ou mettait la Société dans l'obligation d'employer une personne qu'il faudrait rétribuer, les frais qu'il aurait occasionnés seraient à sa charge.

Toutefois, dans le cas ou l'archiviste-caissier serait forcé d'avoir recours à un employé salarié, il ne pourrait le faire qu'après avoir obtenu l'autorisation du comité.

*Art.* 25. — Tout membre du comité qui ne remplirait pas les fonctions qui lui auraient été confiées sera révocable. Dans ce cas, le comité en fera la proposition en assemblée générale.

*Art.* 26. — Dans le cas où le comité jugerait nécessaire d'éloigner un membre de la Société, il ne pourra le faire qu'autant qu'il y aura au moins une majorité de cinq voix. S'il y a réclamation de la part du sociétaire, le comité convoquera l'assemblée générale, qui prononcera en dernier ressort.

*Art.* 27. — Il y aura, conformément à l'article 21, un adjoint au comité, qui sera nommé en assemblée générale par la voie du scrutin, et qui devra momentanément remplir les fonctions qui lui seront indiquées par le comité, en l'absence d'un de ses membres; dans ce cas, il aura voix délibérative.

La durée de ses fonctions est d'une année, à l'expiration de laquelle il pourra être nommé à l'une des places vacantes du comité.

Les fonctions de membre adjoint au comité ne peuvent être remplies deux années de suite par le même membre.

CHAPITRE III

*Des dépenses.*

*Art.* 29. — Les dépenses se divisent en dépenses courantes et en dépenses extraordinaires.

*Des dépenses courantes.*

*Art.* 30. — Dans cette classe sont comprises les dépenses suivantes, savoir : 1° le traitement des employés, les gages des contrôleurs et des gens des portes; 2° les frais d'impression, d'affiches et de copie; 3° le port et la location des instruments; 4° le payement des externes; 5° les frais d'éclairage, de chauffage et de garde; 6° le payement des droits des pauvres exigé par la loi des finances de chaque année.

*Art.* 31. — Toutes les dépenses courantes seront acquittées de la manière et dans la forme indiquées au présent règlement, sans qu'il soit besoin d'en référer à l'assemblée générale.

*Des dépenses extraordinaires.*

*Art.* 32. — Ces dépenses sont toutes celles qui ne sont pas comprises dans l'article 30.

*Art.* 33. — Aucune dépense ne pourra être faite qu'après avoir été proposée et adoptée en assemblée générale.

CHAPITRE IV

*Des devoirs des membres de la société.*

*Art.* 34. — Les membres de la Société devront se rendre à la convocation qui leur sera faite et être présents à l'appel, de manière à ce que les séances puissent être commencées à l'heure indiquée.

*Art.* 35. — Les décisions prises par voie de scrutin en assemblée générale ne seront valables qu'autant que le nombre des présents sera au moins égal à la moitié plus un des membres de la Société.

*Art.* 36. — Les sociétaires qui n'auront pas participé aux répétitions ne pourront assister au concert.

*Art.* 37. — Tout sociétaire qui, sans motifs valables et suffisamment justifiés, ne se conformerait pas aux dispositions des articles du présent chapitre, recevra, pour la première et la seconde fois, les représentations du Comité; à la troisième, il sera considéré comme démissionnaire.

*Art.* 38. — Trois absences non motivées par lettres adressées au comité sont une démission tacite.

*Des amendes.*

*Art.* 39. — Tout sociétaire qui arriverait après l'appel sera passible d'une amende d'un quart de son droit; celui qui abandonnerait la séance avant qu'elle soit terminée, sans l'assentiment du chef d'orchestre, perdra son jeton de présence.

CHAPITRE V

*Des droits des sociétaires.*

*Billets de faveur.*

*Art.* 40. — Les billets de faveur seront distribués ainsi qu'il suit :

| | |
|---|---|
| Au chef d'orchestre | 4 |
| A chacun des membres du comité | 2 |
| Au membre-adjoint | 2 |
| A l'inspecteur de la salle | 2 |
| A chaque solo | 2 |

Les solos qui donnent lieu au double droit sont : air, concerto, duo, trio, quatuor, etc., et tout ce qui sera considéré par le comité comme y donnant droit.

*Art.* 41. — Tout billet de faveur devra être revêtu de la signature du sociétaire auquel il aura été donné.

*Partage des bénéfices.*

*Art.* 42. — Les bénéfices se composent des sommes en caisse après l'acquit des dépenses mentionnées dans le présent règlement.

*Art.* 43. — Les bénéfices se divisent en droits égaux et sont répartis ainsi qu'il suit :

| FONCTIONS | ASSEMBLÉE GÉNÉRALE | RÉPÉTITIONS | CONCERTS |
|---|---|---|---|
| Chef d'orchestre | 1 | 2 | 4 |
| Solo | » | 2 | 4 |
| Sociétaire | 1 | 1 | 2 |

Le droit solo ne s'obtient que lorsqu'il est de nature à être mis sur le programme.

*Art.* 44. — Après chaque répétition ou concert, l'agent-comptable dépouille, à l'aide du programme et des feuilles de présence, la quantité des droits qui revient à chacun, et, à la fin des concerts, le nombre total des droits sert à diviser le bénéfice restant en

caisse. Le quotient de cette division forme le droit, qui est multiplié, pour chacun, selon les dispositions de l'art. 43.

*Art.* 45. — L'archiviste-caissier, sur la remise de l'état des distributions dressé par l'agent comptable et visé par les membres du comité, fera les payements dans la forme indiquée à l'article 16.

*Art.* 46. — Avant le partage des droits, le comité proposera une réserve de fonds, motivée sur les besoins présumés de l'année suivante.

*Art.* 47. — A cet effet, le payement des droits ne sera fait qu'après que le compte rendu aura été approuvé par l'assemblée générale.

*Art.* 48. — Aussitôt que les concerts d'une année seront terminés, le comité préparera le compte général, de manière à ce qu'il puisse être rendu quinze jours après le dernier concert.

*Art.* 49. — Dans le cas où des circonstances majeures ou sans remède entraîneraient la dissolution de la Société des Concerts, le partage de l'actif devra se faire, par parties égales, sans aucune distinction, dans le plus bref délai; à cet effet, une assemblée générale sera immédiatement convoquée, dans laquelle les membres du comité donneront connaissance des motifs qui auraient causé le démembrement de la Société, rendront compte de leur gestion et annonceront la vente du mobilier, dont le mode sera adopté au scrutin.

*Art.* 50. — Dans le cas ou des modifications au règlement seraient proposées, elles ne pourront l'être que par dix membres au moins, qui feront parvenir leurs propositions au comité, lequel en fera un rapport à la Société, qui décidera s'il y a lieu d'y donner suite.

*Art.* 51. — Tout ce qui n'est pas prévu par le présent règlement sera discuté en assemblée générale d'après la proposition du comité.

*Art.* 52. — A la fin des concerts de chaque année, lors de la reddition des comptes, il sera pourvu au remplacement des membres du comité qui, aux termes du règlement, devront être réélus.

Ont signé :

*Les membres de la commission chargée de reviser le Règlement :*

TULOU, LATY, Al. DUPONT, Aug. SEURIOT, TAJAN-ROGÉ.

En regardant de près ce vénérable document et en le comparant avec les statuts actuellement en vigueur, nous remarquons que, si le temps et l'expérience ont nécessité par la suite des modifications ou des additions au texte adopté en 1828, l'esprit et le fond en ont été maintenus avec ce pieux respect que la Société professe pour tout ce qui touche à son institution.

Nous ne saurions, pensons-nous, faire un meilleur éloge de ses fondateurs qui se sont montrés, en même temps que des artistes d'une grande valeur, des administrateurs prévoyants et avertis.

Voici comment fut définitivement composé, au cours de l'assemblée générale du 24 mars 1828, le premier comité de la Société des Concerts : président, CHERUBINI, directeur de l'École royale de musique; vice-président, chef d'orchestre, HABENECK aîné; secrétaire, MEIFRED; commissaire du personnel, BROD; agent comptable, DAUPRAT; archiviste caissier, BONET (Albert); chef du chant, KUHN; commissaire du matériel, AMÉDÉE; membre adjoint, LE BORNE.

## PRINCIPAUX TRAITS DE L'HISTOIRE DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS

On comprendra aisément qu'arrivés à ce point de l'histoire de la *Société des Concerts*, il nous est impossible de suivre pas à pas, jusqu'à nos jours, la marche de cette institution, en toutes ses admirables manifestations. D'une part, nous ne nous reconnaissons pas le droit d'initier le lecteur à certains faits qui appartiennent à sa vie privée; d'autre part, parmi ces faits, il en est beaucoup qui sont d'un ordre tout à fait secondaire et qui, au surplus, nous entraîneraient à des développements que cet ouvrage, malgré son souci d'être renseigné et complet, ne comporte pas.

Nous nous bornerons donc à relever chronologiquement dans les procès-verbaux, et en les commentant lorsqu'il y aura lieu, les faits qui peuvent présenter réellement un intérêt et donner à cet article historique toute l'impartialité et toute la fidélité que nous tenons à honneur d'y mettre. Ajoutons qu'afin de traiter notre travail d'une manière plus méthodique, nous ferons ensuite un retour en arrière pour montrer, par l'ensemble des programmes de la Société, l'évolution qui s'est accomplie au cours de cette période de plus d'un siècle.

Nous nous faisons un agréable devoir de remercier ici le comité de la *Société des Concerts* d'avoir bien voulu mettre à notre disposition, avec un empressement dont nous nous déclarons très flatté, tous les documents nécessaires à l'accomplissement de notre tâche.

14 novembre 1828. — Première séance du comité de la *Société des Concerts* à laquelle assistaient : MM. HABENECK, MEIFRED, DUPRAT, AMÉDÉE, Albert BONET, BROD, KUHN et LE BORNE.

1er décembre 1828. — M. KALKBRENNER ayant proposé à l'assemblée générale de laisser au comité d'administration de la *Société des Concerts* la faculté d'accueillir les demandes de *solo* qui pourraient être faites par les artistes étrangers à la Société, M. HABENECK combat cette motion en déclarant qu'il sera toujours temps de recourir à cette mesure, « le jour où les symphonies de BEETHOVEN n'auraient plus la puissance d'exciter l'empressement du public »!

13 mars 1832. — Lettre de CHOPIN demandant à être porté sur l'un des programmes de la session.

2 mars 1833. — Un artiste (M. LEGROS) ayant refusé d'auditionner devant le comité, celui-ci prononce sa radiation. L'assemblée générale, à laquelle est faite communication de cette décision, donne tort au comité par 46 voix contre 26. M. HABENECK déclare alors qu'il estime avoir le droit, comme chef d'orchestre, d'appeler à la Société, ou d'en éloigner, dans l'intérêt de sa représentation, ceux qui pourraient, soit contribuer à la perfection des exécutions, soit la compromettre. Il ajoute que, ne croyant plus, à la suite du scrutin qui vient d'avoir lieu, jouir de la confiance des sociétaires, il donne sa démission de chef d'orchestre et qu'il ne conduira pas le prochain concert; les membres du comité remettent également leur démission, à la suite de cette déclaration.

5 mars 1833. — L'assemblée générale demande à l'unanimité que le comité rapporte l'arrêté pris à l'égard de M. LEGROS, sous la condition que cet artiste soit invité à se soumettre à une audition, soit devant

le comité, soit devant l'assemblée générale. M. Habeneck et le comité retirent leur démission.

7 novembre 1833. — A l'unanimité, Cherubini est nommé président de la *Société des Concerts*.

24 février 1834. — Le comte de Montalivet, intendant général de la liste civile, annonce que le roi vient d'accorder à la Société une somme de 2000 fr. pour l'année 1834.

Au cours de cette même séance, le comité décide de donner un concert le vendredi saint, 28 mars.

2 décembre 1836. — Habeneck remet sa démission de vice-président du comité, ses occupations ne lui permettant plus de s'occuper des travaux administratifs. A la suite de cette déclaration, le comité donne également sa démission.

4 décembre 1836. — L'assemblée générale refuse par un vote la démission des membres du comité et décide de faire une démarche auprès de M. Habeneck pour le prier de revenir sur sa décision.

*Nota.* — Le registre des procès-verbaux de 1836 ne mentionne pas le résultat de cette démarche, mais nous voyons qu'Habeneck a repris sa place au comité du 8 décembre 1836.

Avril 1837. — Berlioz offre au comité de tenir les cymbales.

4 mai 1838. — M. Kilian, membre du comité, donne lecture d'un projet élaboré en collaboration avec M. Meifred, pour l'établissement d'une caisse de prévoyance ou de secours. Le principe en est adopté à l'unanimité. Sur la proposition de M. Seuriot, sociétaire, il est décidé à l'unanimité qu'une retenue de 20 francs sera faite sur la part de chaque sociétaire pour former le fonds provisoire de cette caisse de prévoyance et de secours.

5 juin 1838. — L'assemblée générale décide à l'unanimité que, chaque année, la recette brute d'un concert sera attribuée à la caisse de prévoyance et de secours.

4 décembre 1838. — Le gouvernement propose de charger la *Société des Concerts*, d'une manière fixe et régulière, et moyennant une subvention annuelle, de toutes les exécutions musicales qui ont lieu dans les fêtes et cérémonies publiques officielles.

28 avril 1841. — Le comité décide que le portrait de Beethoven dessiné spécialement pour la *Société des Concerts* par Grevedon, sera considéré comme un diplôme de sociétaire et délivré exclusivement à chaque membre de la Société.

1er mai 1842. — L'assemblée générale nomme Auber président de la *Société des Concerts*.

28 décembre 1847. — La Société décide de donner un concert à la mémoire de Mendelssohn.

7 septembre 1848. — L'assemblée générale décide, par 60 voix sur 63 votants, que la Société pourra, « comme témoignage de sa haute estime et de sa considération », accorder le titre de président honoraire à vie, au chef d'orchestre qui se retirera après vingt ans de service au moins.

11 octobre 1848. — Habeneck donne sa démission, par suite d'un désaccord survenu entre le comité et lui. Cette démission est acceptée.

18 octobre 1848. — L'assemblée procède au remplacement d'Habeneck.

Les candidats en présence sont : Girard, Tilmant et Valentino. L'élection a lieu à la majorité des deux tiers des voix.

Votants : 72; majorité : 52.

Obtiennent : Girard, 50 voix, Tilmant, 23; Valentino, 2; bulletin nul, 1; bulletins blancs, 2.

Aucun des candidats n'ayant atteint la majorité, il est procédé à un second tour de scrutin.

Obtiennent : Girard, 54 voix; Tilmant, 21; bulletins blancs, 3.

En conséquence M. Girard est élu chef d'orchestre.

A la suite de ce vote, M. Habeneck est nommé président honoraire à vie.

Avril 1854. — M. Girard donne sa démission, mais l'assemblée générale refuse de l'accepter.

26 mai 1855. — La *Société des Concerts*, sur la demande de l'empereur, donne un concert au château de Saint-Cloud.

Mai 1857. — L'assemblée générale, sur la proposition du comité, décide d'augmenter les prix des places comme suit : premières et stalles de galerie, 12 francs; stalles d'orchestre, 2es loges, rez-de-chaussée, 9 fr.; couloirs, orchestre, galerie, 6 fr., stalles d'amphithéâtre, 3e loges, 5 fr.; parterre, amphithéâtre, 4 fr.; couloirs de l'amphithéâtre et loges sur le théâtre, 2 fr.

Décembre 1858. — M. Lassabathie demande que le jeune Sarasate, violoniste, se fasse entendre à l'un des concerts. Le comité regrette de ne pouvoir accéder à ce désir, car il est dans les habitudes de la Société de n'accepter dans ses programmes que des artistes dont la réputation a été sanctionnée par le public.

Décembre 1859. — Le ministre d'Etat invite la Société à adopter pour la session prochaine le diapason normal.

Les élèves des classes de composition sont, sur la demande de M. Auber, admis aux répétitions générales.

15 janvier 1860. — Mort de Girard.

5 mai 1860. — L'assemblée générale, par 98 voix sur 104 votants, nomme Tilmant chef d'orchestre.

Février 1861. — M. Tilmant transmet au comité le désir formel que lui a exprimé M. Auber de n'avoir aucun de ses ouvrages exécuté aux concerts de la Société, tant qu'il sera directeur du Conservatoire.

Démission de Tilmant[1].

21 décembre 1863. — Georges Hainl est nommé chef d'orchestre, après cinq tours de scrutin. Les voix se répartissent ainsi :

| | 1er *tour* | 2e *tour* | 3e *tour* | 4e *tour* | 5e *tour*. |
|---|---|---|---|---|---|
| Georges Hainl.... | 49 | 53 | 52 | 52 | 53 |
| Deldevez..... | 32 | 46 | 49 | 49 | 49 |
| Berlioz..... | 10 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| Alard..... | 7 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Dancla..... | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Millot ..... | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Bulletins blancs ou nuls . | 1 | 3 | 1 | 0 | 0 |

Février 1864. — Le comité décide de faire frapper une médaille à l'effigie d'Habeneck. Cette médaille sera remise à chaque sociétaire.

L'exécution en est confiée au graveur Borel.

---

1. Voici la lettre par laquelle Berlioz posait sa candidature :

« *A Messieurs les membres du comité de la Société des Concerts du Conservatoire.*

« Veuillez informer la *Société des Concerts du Conservatoire* que je la prie de me compter parmi les artistes qui sollicitent ses suffrages pour la place de chef d'orchestre devenue vacante par la retraite de M. Tilmant.

« Je serais d'autant plus heureux que votre illustre Société me fît l'honneur de me confier ces fonctions que je pourrais maintenant m'y consacrer absolument et y donner tout mon temps.

« Recevez, Messieurs, l'assurance de mon dévouement et de mes sentiments les plus distingués.

« H. Berlioz.

« 19 décembre 1863 ».

4 octobre 1871. — M. Ambroise Thomas est nommé président de la Société des Concerts. M. Théodore Dubois est élu répétiteur du chant.

25 mai 1872. — M. Deldevez est nommé premier chef d'orchestre par 94 voix sur 104 votants.

M. Lamoureux est nommé second chef d'orchestre.

M. Saint-Saëns s'était porté candidat aux fonctions de chef d'orchestre, mais sa lettre de candidature n'était parvenue à la Société qu'à l'issue de la séance.

Juin 1873. — Le comité décide d'augmenter chaque série de deux concerts, en portant le nombre des concerts à 18 au lieu de 14.

Novembre 1874. — L'Assistance publique ayant émis la prétention de substituer la taxe proportionnelle au principe de l'abonnement, perçu depuis la fondation de la Société, l'assemblée générale, convoquée expressément à ce sujet, décide d'interrompre la session commencée dans le cas où l'Assistance publique persisterait dans sa résolution.

Décembre 1876. — Le comité décide qu'à l'occasion de la 50e session de la Société des Concerts, une messe de *Requiem*, composée par Deldevez à la mémoire d'Habeneck, sera exécutée dans une des églises de Paris et que les concerts des 4 et 11 février seront donnés à la mémoire d'Habeneck.

20 mai 1884. Assemblée générale. — MM. Gounod et Ambroise Thomas font part à la Société d'une proposition de l'Institut de lui confier l'exécution du prix Rossini. Cette proposition est adoptée à l'unanimité.

23 mai 1885. Assemblée générale. — M. Deldevez annonce à l'assemblée que l'état de sa santé le met dans l'obligation irrévocable de se démettre de ses fonctions de chef d'orchestre.

M. Deldevez est nommé président honoraire à vie.

2 juin 1885. — Après cinq tours de scrutin, M. Garcin est élu chef d'orchestre par 52 voix sur 98 votants.

M. Guiraud obtient 38 voix, et M. Godard 3 voix.

15 décembre 1888. Assemblée générale. — L'assemblée, répondant au désir exprimé par la commission de l'Exposition universelle, décide que la Société prendra part à l'une des solennités qui auront lieu.

27 mai 1892. Assemblée générale. — M. Garcin, parvenu à la limite d'âge, fait connaître à la Société son intention irrévocable de ne pas accepter le renouvellement de son mandat. La Société le nomme à l'unanimité président honoraire.

3 juin 1892. Assemblée générale. — Après cinq tours de scrutin, M. Taffanel est nommé premier chef d'orchestre par 48 voix, contre 37 à M. Danbé.

30 juin 1894. — La Société est désignée par le gouvernement pour prêter son concours à la cérémonie funèbre du président Carnot.

Février 1896. — Mort d'Ambroise Thomas. La Société des Concerts exécute à ses obsèques le programme suivant :

| | |
|---|---|
| *Marche funèbre* de la *Symphonie héroïque* .. | Beethoven. |
| *Dies iræ* (*Requiem* et *Lacrymosa*) ..... | Mozart. |
| *Pie Jesus* ..... | Ambr. Thomas. |
| *Requiem* (*Agnus*) ..... | — — |
| *Marche d'Hamlet* ..... | — — |
| *Andante* de la *Symphonie italienne* ..... | Mendelssohn. |

30 mai 1896. — La Société décide qu'à l'avenir, le directeur du Conservatoire sera de plein droit président de la *Société des Concerts*.

Septembre 1896. — Le conseil municipal de Paris convie la Société à prêter son concours à l'occasion de la réception du tzar à l'hôtel de ville.

Octobre 1896. — Mort de Garcin, chef d'orchestre honoraire.

Juin 1897. — A la suite de l'incendie du Bazar de la Charité, la commission supérieure des théâtres déclare qu'en l'état actuel, la salle du Conservatoire constitue un véritable danger pour la sécurité publique et décide, en conséquence, sa fermeture, jusqu'à ce que des dégagements importants aient été pratiqués. (Ces modifications comportent la suppression d'une loge de chaque côté des fauteuils de balcon; trois rangées de fauteuils d'orchestre; une rangée au milieu; une rangée de chaque côté.) A la suite de cette décision, la *Société des Concerts*, se basant sur un arrêté pris par le ministre des beaux-arts à la date du 13 octobre 1832 sous le titre « organisation de la *Société des Concerts du Conservatoire* », exprime, par la lettre suivante, adressée à M. Roujon, directeur des beaux-arts, le vœu de voir le ministre actuel prendre un arrêté donnant provisoirement à la Société des Concerts, la jouissance de la salle de l'Opéra :

« Monsieur le directeur des beaux-arts,

« J'ai l'honneur d'appeler votre bienveillante attention sur un nouvel état de choses qui risque de compromettre gravement le fonctionnement normal de la *Société des Concerts du Conservatoire*.

« A la suite de la catastrophe du Bazar de la Charité, M. le préfet de police, justement préoccupé des mesures à prendre pour la sécurité du public dans les lieux de réunion, a inspecté la grande salle du Conservatoire où se donnent, depuis soixante-dix ans, les concerts de la Société. Tout en convenant de l'exiguïté des dégagements de cette salle, nous avions espéré que sa longue existence, sans jamais apparence d'une alerte, sa réputation d'acoustique exceptionnelle, enfin les souvenirs glorieux qui s'y rattachent, sauraient plaider en sa faveur, surtout si l'on tenait compte que toutes les modifications que la commission des théâtres avait exigées pour la sécurité du public en 1882, avaient été strictement exécutées. Il n'en a pas été ainsi, et M. le préfet de police a conclu à la démolition complète.

« Cette salle disparaissant, il nous est impossible de compter sur la réédification toute prochaine de celle qui doit la remplacer, sa reconstruction étant liée à celle du Conservatoire lui-même (question qui est toujours pendante).

« Il en résulte un très grand embarras pour nos concerts. M. le préfet de police a bien toléré la réouverture provisoire de la salle actuelle, sous condition d'importantes modifications pour lesquelles un crédit est demandé en ce moment aux pouvoirs publics; mais ces changements impliquent la suppression de nombreuses places (à peu près le sixième de la salle). Le nombre des abonnés à déposséder s'élèverait à plus de 260. Pour qui connaît le prix que les abonnés attachent à la possession de leurs places, qu'ils considèrent presque comme une propriété, il est facile de se figurer dans quelle situation inextricable se trouverait l'administration de la *Société des Concerts*.

« A ces préoccupations s'en ajoute une autre : l'opinion publique étant très éveillée en ce moment sur les dangers d'incendie, et rien n'étant négligé pour la surexciter, nous craignons que, au dernier moment, l'administration, malgré sa bonne volonté à notre égard, ne se voie dans l'impossibilité de

nous laisser donner nos concerts, malgré la promesse qu'elle nous aurait faite.

« J'ai donc l'honneur, Monsieur le directeur, de vous demander de vouloir bien nous faire accorder, par M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, l'autorisation de donner les séances de la *Société des Concerts* dans la salle de l'Opéra, en attendant la reconstruction de la salle du Conservatoire.

« Veuillez agréer, etc.

« *Le Directeur du Conservatoire,*
« *Président de la Société des Concerts,*
« Th. Dubois.

« *Le vice-président*, chef d'orchestre,
« Paul Taffanel.

« *Pour le comité :*
« *Le Secrétaire,*
« Albert Vernaelde. »

Juillet 1897. — La *Société des Concerts* est autorisée à se transférer provisoirement à l'Opéra par arrêté du ministre des beaux-arts en date du 31 juillet.

« Vu l'arrêté du 13 décembre 1832 qui institue la *Société des Concerts du Conservatoire;*

« Vu la décision en date du 30 octobre 1850, du ministre de l'intérieur, qui affecte la salle des concerts du Conservatoire national aux besoins de l'enseignement et à la *Société des Concerts;*

« Vu la lettre en date du 14 juillet 1897 du directeur du Conservatoire national, président de la *Société des Concerts;*

« Vu la lettre en date du 26 juillet 1897 du directeur de l'Opéra;

« Vu l'art. 47 du cahier des charges du théâtre national de l'Opéra;

« Arrête :

« *La Société des Concerts du Conservatoire* est autorisée à donner ses concerts au théâtre national de l'Opéra, pendant la saison 1897-1898.

« *Signé :* A. Rambaud. »

Novembre 1897. — Mort de Deldevez.

12 décembre 1897. — Premier concert à l'Opéra.

Mars 1898. — Le ministre des beaux-arts informe la Société qu'il a décidé de faire exécuter des travaux de dégagement au Conservatoire; que ce projet comporte la suppression de 150 places.

Juin 1898. — La Société prend part, au Panthéon, à la cérémonie du centenaire de Michelet.

27 novembre 1898. — Réintégration de la *Société des Concerts* dans la salle du Conservatoire.

Février 1899. — Participation de la *Société des Concerts* à la cérémonie funèbre du président Félix Faure.

Décembre 1899. — La *Société des Concerts* est désignée officiellement par le ministre des beaux-arts pour participer aux auditions musicales qui auront lieu à l'Exposition universelle.

Mai 1901. — M. Paul Taffanel donne sa démission de chef d'orchestre. Cette démission est motivée par des raisons de santé.

12 juin 1901. — Après cinq tours de scrutin, M. G. Marty est nommé chef d'orchestre de la *Société des Concerts.*

26 février 1902. — La *Société des Concerts* prend part à la commémoration du centenaire de Victor Hugo au Panthéon.

23 mai 1903. — L'assemblée générale fixe à 92 le nombre des sociétaires.

30 décembre 1905. — L'assemblée générale décide qu'à l'avenir l'orchestre et les chœurs pourront se produire séparément en France ou à l'étranger.

25 mars 1907. — La Société prend part officiellement aux obsèques de Berthelot.

Avril 1907. — Concert à Anvers.

Juin 1908. — La Société se fait entendre au Panthéon à l'occasion de la translation des restes d'Emile Zola.

11 octobre 1908. — Mort de Marty.

26 octobre 1908. — M. André Messager est nommé chef d'orchestre.

Novembre 1908. — Mort de Taffanel.

Novembre 1909. — Concert à Lille. Concert à Amiens.

9 juillet 1909. — La Société se fait entendre à l'exposition universelle de Bruxelles.

17 février 1910. — Concert donné au Conservatoire avec le concours de Paderewski, au profit des victimes de l'inondation.

5 novembre 1911. — La Société donne un concert à l'Hippodrome de Lille. Elle retourne à Lille en 1912 et 1913.

11 février 1912. — Elle se fait entendre au Trocadéro avec un programme où on relève la 9e *Symphonie* de Beethoven, la symphonie de Saint-Saëns avec orgue et *Taillefer* de Richard Strauss.

1913. — Concert de la Société à Anvers et à Lyon; elle se déplace tous les ans dans cette dernière ville.

## LES PROGRAMMES

On l'a dit souvent et nous devons le redire ici : la *Société des Concerts* est, avant tout, surtout, la maison de Beethoven et, par là, elle reste étroitement, fidèlement attachée à la pensée créatrice et directrice de son illustre chef Habeneck.

Dès sa fondation, elle ouvre, il est vrai, ses portes à Haydn (1er concert de 1829) et à Mozart (4e concert de 1828) (elle organisera même un concert à la mémoire de chacun d'eux), mais Beethoven est tout de suite, nous le répétons, le dieu qui régnera dans le Temple.

Le premier concert (9 mars 1828) est placé sous sa protection, et c'est, avec la première mesure, sa gloire qu'elle chante dans la *Symphonie héroïque* inscrite en tête du programme.

Pour bien affirmer son culte, la Société consacre son second concert (23 mars) à la mémoire de l'immortel symphoniste. Voici le programme de cette solennité d'art :

*DEUXIÈME CONCERT*

*Consacré à la Mémoire de* L.-V. Beethoven.

Le dimanche 23 mars 1828.

Nota. Tous les morceaux qui seront exécutés sont des productions de ce compositeur célèbre.

1. *Symphonie héroïque* (généralement redemandée).
2. *Benedictus* avec chœurs et récits, chantés par Mme Cinti-Damoreau, Mlle Nélia Maillard et MM. Alexis Dupond et Levasseur.
3. Premier morceau du *Concerto de piano en ut mineur,* exécuté par Mme Brod.
4. *Quatuor de l'opéra Fidelio,* chanté par Mme Cinti-Damoreau, Mlle Nélia Maillard et MM. Alexis Dupond et Levasseur.
5. *Concerto de violon,* exécuté par M. Baillot (ce concerto n'a jamais été entendu à Paris).
6. *Le Christ au mont des Oliviers* (oratorio avec chœurs). Les parties récitantes seront chantées par Mme Cinti-Damoreau et MM. Adolphe Nourrit et Levasseur.

De 1828 à 1832 la *Société des Concerts* a fait entendre toutes les symphonies de BEETHOVEN aux dates suivantes :

| | | |
|---|---|---|
| *Symphonie héroïque* | 9 mars | 1828. |
| — *en ut mineur* | 13 avril | 1828. |
| — *en la* | 1er mars | 1829. |
| — *Pastorale* | 15 — | — |
| — *en si bémol* | 21 février | 1830. |
| — *en ut majeur* | 9 mai | — |
| — *en ré* | 25 avril | — |
| — *avec chœurs*[1] | 27 mars | 1831. |
| — *en fa* | 19 février | 1832. |

Nous ne pouvons évidemment donner ici *in extenso* tous les programmes de la *Société des Concerts* depuis sa fondation jusqu'à nos jours. Nous renvoyons ceux de nos lecteurs qui désireraient les consulter, aux trois ouvrages suivants : ELWART : *Histoire de la Société des Concerts* (programmes de 1828 à 1863); DELDEVEZ : *La Société des Concerts* (programmes de 1860 à 1885); A. DANDELOT : *La Société des Concerts* (extraits des programmes de 1828 à 1923).

Nous nous bornerons donc à donner ici la date de la première audition des œuvres dont le temps a définitivement consacré les noms des auteurs, en rappelant que les plus grands artistes ont toujours tenu à l'honneur de se faire entendre à la *Société des Concerts*.

En feuilletant les programmes, nous relevons les noms de MENDELSSOHN (18 mars 1832 avec le *Concerto en sol* de BEETHOVEN), LEVASSEUR, CINTI-DAMOREAU, PONCHARD, Adolphe NOURRIT, KALKBRENNER, BARROILHET, FRANCHOMME, Henri HERTZ, DORUS-GRAS, FALCON, DÉRIVIS, WARTEL, MASSET, LISTZ, CHOPIN, COUDERC, NAU, DANCLA, DUPREZ, César FRANCK, VIEUXTEMPS, VIARDOT-GARCIA, SIVORI, BAILLOT, ROGER, GODEFROY, ALRONI, BATAILLE, GUEYMARD, Marie SASSE, BALANQUÉ, BUSSINE, LABORDE, MIOLAN-CARVALHO, Rosine BLOCH, BONNEHÉE, RUBINSTEIN, ALARD, OBIN, BELVAL, CROSTI, MICHOT, Francis PLANTÉ, FAURE, WAROT, DIÉMER, SAX, JOACHIM, WIENIAWSKY, Alphonse DUVERNOY, GAILHARD, DELABORDE, WERTHEIMER, KRAUSS, NILSONN, BOURY, FIDÈS-DEVRIÈS, SARASATE, GUILMANT, LASSALLE, SELLIER, Mlle RICHARD, BOUDOURESQUE, MELBA, VILLARET, ESCALAÏS, Adèle ISAAC, YSAYE, TALAZAC, BOSMAN, LITVINNE, HERMANN, PHILIPP, Raoul PUGNO, Rose CARON, SANDERSON, SAINT-SAËNS, PADEREWSKI, etc.

### 1828.

HAYDN. — *Benedictus. O fons amoris.*
MOZART. — *Symphonie en mi bémol.* — *Symphonie en sol mineur.* *Symphonie en ut majeur.* — *La Flûte enchantée* (ouverture). — *Concerto* (sans désignation). — *Idomenée* (chœur et marche). — *Dies iræ.*
BEETHOVEN. — *Symphonie héroïque.* — 5e *Symphonie en ut mineur.* *Egmont* (ouverture). — *Coriolan* (ouverture). — *Final* du *Christ.* — *Concerto (ut mineur).* — *Concerto pour violon.* — *Romance pour violon.* — *Benedictus, Le Christ.* — *Gloria.* — *Agnus Dei.*
CHERUBINI. — *Les Abencerrages* (ouverture). — *Blanche de Provence.* — *Messe du Sacre.* — *Air* et *chœur des Abencerrages.*

### 1829.

HAYDN. — *Symphonie* (sans désignation). — *La Tempête et le Calme.* — *Les Saisons* (fragments). — *La Création* (fragments).
BEETHOVEN. — *Symphonie en la.* — *Symphonie pastorale.* — *Fidélio* (ouverture).
WEBER. — *Robin des bois* (ouverture).

### 1830.

HAYDN. — *Symphonie* (sans désignation).
MOZART. — *Symphonie* (sans désignation). — *Ave Verum.*

1. Dans la crainte que l'exécution de la symphonie avec chœurs ne parût trop fatigante, on décida d'exécuter les deux premiers morceaux au début du concert et les deux autres à la fin.

BEETHOVEN. — *Symphonie en si bémol.* — *Symphonie en ré.* — *Symphonie en ut majeur.*
WEBER. — *Euryanthe* (ouverture). — *Euryanthe* (chœur des chasseurs).
MÉHUL. — *Stratonice* (ouverture). *L'Irato* (quatuor). — *Le jeune Henri* (ouverture).

### 1831.

MOZART. — *Don Juan* (sextuor).
BEETHOVEN. — *Symphonie avec chœurs.* — *Prométhée* (ouverture), — *Le Roi Etienne* (ouverture). — *Septuor* (fragment). *Fidélio* (final).
GLUCK. — *Orphée* (chœur des enfers). — *Armide* (duo).

### 1832.

HAYDN. — *Symphonie en si bémol.*
BEETHOVEN. — *Symphonie inédite en fa.* — *Concerto en sol* pour piano, exécuté par MENDELSSOHN. — *Quatuor* (*op.* 59). — *Quatuor* (*op.* 127). — *Kyrie et Gloria* de la *Messe en ré.*
GLUCK. — *Armide* (le sommeil).
CHERUBINI. — *Ave Maria.*

### 1833.

BEETHOVEN. — *Ouverture en ut.*
BERLIOZ. — *Rob Roy* (ouverture).

### 1834.

BEETHOVEN. — *Léonore* (ouverture). — *Fidélio* (marche et chœur).

### 1835.

MOZART. — Scène des *Mystères d'Isis.*
BEETHOVEN. — *Romance pour le violon.* — *Credo* de la *Messe en ré.* — *Gloria* de la *Messe en ut.*
CHERUBINI. — 3e *Messe.*
WEBER. — *Concerto,* exécuté par LISZT.

### 1836.

GLUCK. — *Iphigénie en Tauride* (fragment du 1er acte).
MÉHUL. — *Joseph.*

### 1837.

CHERUBINI. — *Nouvelle Messe des Morts.*
GLUCK. — *Iphigénie* (ouverture).

### 1839.

HAYDN. — *Symphonie en ré* (op. 80).
MOZART. — 6e *Symphonie.*
GLUCK. — *Armide* (ouverture).
ROSSINI. — *Guillaume Tell* (ouverture).

### 1840.

BACH. — *Concerto pour le violon.* — *La Passion.*
BEETHOVEN. — *Léonore* (ouverture).
HAENDEL. — *Judas Maccabée.* — *Le Songe d'Alexandre.* — *Le Messie.*
RAMEAU. — *Hippolyte et Aricie* (trio des Parques).

### 1841.

GLUCK. — *Armide* (3e acte).
HAENDEL. — *Samson* (fragments).

### 1842.

MOZART. — *Symphonie en ré.*
MENDELSSOHN. — *La Grotte de Fingal* (ouverture).
PERGOLÈSE. — *Stabat Mater.*

### 1843.

HAYDN. — 53e *Symphonie.* — *Messe en si bémol.*
MOZART. — *Symphonie en ut* (8e). — *Motets : Superbe tempêtas. Spondente te Deus.*
MENDELSSOHN. 1re *Symphonie.*

### 1844.

BEETHOVEN. — *Concerto en ut bémol* (pour piano). — 9e *Quatuor.* — *Les Ruines d'Athènes* (chœur du Sacrifice et chœur des Prisonniers).
MENDELSSOHN. — *Symphonie nouvelle.*
LULLY. — *Alceste* (scène de Caron).

### 1845.

HAYDN. — *Symphonie en sol* (186e). — *Messe n° 1.*
GRÉTRY. — *Les Deux Avares* (marche et chœur).
SPONTINI. — *La Vestale.*

### 1846.

HAYDN. — *Symphonie* (*op.* 95). *Les sept paroles.*
MOZART. — *Sanctus et juste.* — *La Clémence de Titus* (récit et air).
MENDELSSOHN. — 3e *Symphonie.* — *Paulus* (chœur).

**1847.**

BEETHOVEN. — *Les Ruines d'Athènes* (en entier).

**1848.**

HAYDN. — *Symphonie en ut mineur* (op. 24).
MOZART. — *Cosi fan tutte.*
BEETHOVEN. — *Le Roi Étienne* (fragments).
MENDELSSOHN. — *Concerto pour violon.* — *Paulus* (fragments).

**1849.**

HAYDN. — *Symphonie en sol* (*op. 51*). — *Symphonie* (*op. 75*). — *Symphonie* (*op. 91*). — *Quatuor* (fragments).
BEETHOVEN. — *Romance en fa.*
BERLIOZ. — *Faust.*
Félicien DAVID. — *Le Désert.* — *Christophe Colomb.*

**1850.**

HAYDN. — *Symphonie en sol* (*op. 31*).
MOZART. — *Les Noces de Figaro.*
BEETHOVEN. — *Cantate.*
GRÉTRY. — *Richard Cœur de lion* (fragm. du 2e acte).
MEYERBEER. — *Le Prophète* (inédit).
ROSSINI. — *Le Siège de Corinthe* (prière et chœur).
SPONTINI. — *Fernand Cortez* (air).

**1851.**

HAYDN. — *Quatuor* (*op. 7*). — *Quatuor* (*op. 14*). — *Offertoire.* — *O fons pietatis.*
MENDELSSOHN. — *Le Songe d'une nuit d'été.*
CHERUBINI. — *Laudate Sion.*
RAMEAU. — *Castor et Pollux* (chœur).

**1852.**

MOZART. — *Don Juan* (1er tableau, 1er acte).
MENDELSSOHN. — *4e Symphonie.*

**1853.**

MOZART. — *4e Symphonie.*
GLUCK. — *Iphigénie en Aulide* (air de danse).
ROSSINI. — *Stabat Mater.*

**1854.**

BEETHOVEN. — *Prométhée* (fragm. du ballet).

**1855.**

BACH. — *Motet* (double chœur).
BEETHOVEN. — *Egmont* (en entier).
GLUCK. — *Iphigénie en Aulide* (ouverture).
RAMEAU. — *Les Fêtes d'Hébé* (chœur).

**1856.**

HAYDN. — *Largo en fa dièse majeur.* — *Quatuor.*
MENDELSSOHN. — *Psaume* (double chœur). — *Loreley* (final du 1er acte).

**1857.**

HAYDN. — *Les Saisons* (en entier).
MENDELSSOHN. — *Ruy-Blas* (ouverture).
HÆNDEL. — *Samson* (introduction).
ROSSINI. — *Moïse* (final du 3e acte).

**1859.**

LULLY. — *Armide* (chœur).
RAMEAU. — *Dardanus* (trio des Songes).

**1860.**

HAYDN. — *Concerto pour violoncelle.*
GOUNOD. — *Près du fleuve étranger* (chœur).

**1861.**

HAYDN. — *Symphonie de la Reine.* — *Symphonie militaire.*
MOZART. — *Concerto en ré mineur.* — *Idoménée.*
MENDELSSOHN. — *Symphonie-Cantate.*
GLUCK. — *Alceste.*
HÉROLD. — *Zampa* (ouverture).

**1862.**

BEETHOVEN. — *Léonore* (*ouverture n° 1*). — *Fantaisie avec chœurs,* pour le piano.
HENDEL. — *Jules César.*
ROSSINI. — *Moïse* (introduction).

**1863.**

HAYDN. — *41e Symphonie.*
BERLIOZ. — *Béatrice et Bénédict.*
A. THOMAS. — *Psyché* (chœur).
WEBER. — *Concerto pour clarinette.*

**1864.**

HAYDN. — *50e Symphonie.* — *42e Symphonie.*
BEETHOVEN. — *Septuor* (adagio).
BERLIOZ. — *La Fuite en Égypte.*
MEYERBEER. — *Struensée.*

**1865.**

BEETHOVEN. — *Concerto pour piano* (*si bémol*).
MENDELSSOHN. — *Concerto pour piano* (*sol mineur*). — *98e Psaume.*
MEYERBEER. — *Le Pardon de Ploermel* (ouverture). — *Les Huguenots* (scène de la bénédiction des poignards).
ORLANDO DE LASSES. — *Salve Regina.*

**1866.**

MEYERBEER. — *Adieu aux jeunes mariés.*
WAGNER. — *Tannhauser* (marche et chœur des pèlerins).

**1867.**

HAYDN. — *29e Symphonie* (en *sol*).
MENDELSSOHN. — *Athalie.*
SCHUMANN. — *Symphonie en si bémol.*

**1868.**

BEETHOVEN. — *1er Concerto en ut majeur,* pour piano.
MENDELSSOHN. — *42e Psaume.*
WAGNER. — *Lohengrin* (marche religieuse).

**1869.**

MENDELSSOHN. — *Œdipe à Colone* (doubles chœurs).
MEYERBEER. — *Pater noster.*

**1870.**

SCHUMANN. — *Manfred* (ouverture).

**1871.**

GOUNOD. — *Gallia.*

**1872.**

BEETHOVEN. — *Chant élégiaque.*
Théodore DUBOIS. — *Les Sept Paroles du Christ* (fragments).
César FRANCK. — *Ruth* (fragments).
GLUCK. — *Orphée* (fragment symphonique).
LENEPVEU. — *Requiem* (fragments).
MEYERBEER. — *Struensée* (polonaise).
SAINT-SAËNS. — *Fragments de symphonie.*
SCHUMANN. — *Manfred* (en entier).

**1873.**

HAYDN. — *44e Symphonie.*
J.-S. BACH. — *Suite en si mineur.*
BERLIOZ. — *Roméo et Juliette* (3e partie).
MAX BRUCH. — *Concerto de violon.*
Emilio DEL CAVALIERE. — *Oratorio.*
HÆNDEL. — *Concerto pour orchestre.* — *Chœur de Saül.*
LULLY. — *Armide* (chœur, air de danse).
MENDELSSOHN. — *Paulus* (1re partie).
SAINT-SAËNS. — *Concerto de violoncelle.*

**1874.**

BERLIOZ. — *Le Carnaval romain* (ouverture). — *Les Francs Juges* (ouverture).
HÆNDEL. — *Concerto pour orchestre.* — *Israël en Égypte.*
SCHUMANN. — *Symphonie en ut mineur.*

**1875.**

MOZART. — *La Flûte enchantée* (nouveaux fragments).
BIZET. — *L'Arlésienne.*
J.-S. BACH. — *Messe en si mineur* (Credo).
BERLIOZ. — *La Mort d'Ophélie.*
HÆNDEL. — *Concerto pour orgue et orchestre.*
SCHUMANN. — *Concerto en la mineur,* pour le piano.

**1876.**

REYER. — *Sigurd* (fragments).
SAINT-SAËNS. — *Le Rouet d'Omphale.*
SCHUMANN. — *Symphonie en mi bémol.*

**1877.**

HAYDN. — *Symphonie en ut majeur* (inédite).
REYER. — *Sigurd* (ouverture).
SAINT-SAËNS. — *3e Concerto en mi bémol* pour le piano.
VIEUXTEMPS. — *Concerto de violoncelle.*

**1878.**

BERLIOZ. — *Roméo et Juliette* (2e partie).
LALO. — *Le Roi d'Ys* (ouverture).
MASSENET. — *Ève* (fragments).
MENDELSSOHN. — *Élie* (fragments).
WEBER. — *Obéron* (chœur).

**1879.**

BEETHOVEN. — *Les Ruines d'Athènes* (avec le poème). — *Le Christ au mont des Oliviers* (introduction). — *Prométhée* (nouveaux fragments).

BERLIOZ. — *Roméo et Juliette* (5e partie).
CHOPIN. — *1er Concerto* (fragment).
Théodore DUBOIS. — *Ouverture symphonique.*
HÆNDEL. — *Concerto de hautbois.* — *Le Messie* (air).
MENDELSSOHN. — *Elie* (nouveaux fragments).
SCHUMANN. — *Symphonie en ut.*
SPONTINI. — *Fernand Cortez* (fragments).
WEBER. — *Euryanthe* (fragments du 3e acte).

**1880.**

J. BRAHMS. — *2e Symphonie en ré majeur.*
BERLIOZ. — *Le Corsaire* (ouverture).
GLUCK. — *Iphigénie en Aulide* (ouverture).
GOUNOD. — *Messe de sainte Cécile* (Sanctus, Benedictus, Agnus Dei).
MENDELSSOHN. — *Elie* (chœur des anges, chœur général).
PALESTRINA. — *Gloria Patri* (chœur sans accompagnement).
SAINT-SAËNS. — *La Lyre et la Harpe.*

**1881.**

J. S. BACH. — *Messe en si mineur* (Credo, Et incarnatus est, Crucifixus, Et expecto).
GOUNOD. — *Sapho* (fragments).
JONCIÈRES. — *La Mer* (ode symphonique).
LALO. — *Allegro appassionato.*
MENDELSSOHN. — *Hymne* (Ecoute ma prière).
REYER. — *Sigurd* (fragm. du 3e acte).
SAINT-SAËNS. — *4e Concerto pour le piano.*
SCHUMANN. — *Genevière* (ouverture).

**1882.**

Félicien DAVID. — *Herculanum* (fragments).
César FRANCK. — *Les Béatitudes* (n° 6).
MOZART. — *Così fan tutte* (chœurs).
SAINT-SAËNS. — *La Lyre et la Harpe* (nouveaux fragments).

**1883.**

GOUNOD. — *Polyeucte* (2e acte). — *Sapho* (1er acte).
HÆNDEL. — *Saül* (fragment avec orgue).
MENDELSSOHN. — *Réformation-symphonie.*

**1884.**

HÆNDEL. — *Israël en Egypte.*
LENEPVEU. — *Velleda* (fragments).
MEYERBEER. — *Struensée.*
VIEUXTEMPS. — *Concerto en ré mineur* pour le violon.
Richard WAGNER. — *Tannhauser* (ouverture).

**1885.**

HAYDN. — *32e Symphonie.*
Augusta HOLMES. — *Les Argonautes.*

**1886.**

R. WAGNER. — *Lohengrin* (marche et chœur des fiançailles).
R. WAGNER. — *Le Vaisseau fantôme* (chœur des fileuses).
SAINT-SAËNS. — *Danse macabre.*

**1887.**

Ch. GOUNOD. — *Mors et Vita.*
MENDELSSOHN. — *2e Concerto en ré mineur* (pour piano).
SAINT-SAËNS. — *3e Symphonie* (en *ut mineur*).

**1888.**

BEETHOVEN. — *Messe en ré* (intégralement; on n'en avait donné jusqu'ici que des fragments).
J. MASSENET. — *Ouverture de Phèdre.*
R. SCHUMANN. — *Le Paradis et la Péri* (2e partie).

**1889.**

César FRANCK. — *Symphonie en re mineur.*
E. LALO. — *Symphonie espagnole.*

**1890.**

BRAHMS. — *4e Symphonie* (*mi mineur*).
HÆNDEL. — *Ode à sainte Cécile.*
E. LALO. — *Symphonie en sol mineur.*
SCHUMANN. — *Faust* (3e partie).
R. WAGNER. — *Les Maîtres Chanteurs* (scène finale du 3 acte).

**1891.**

J.-S. BACH. — *Messe en si mineur* (intégralement).
MOZART. — *Concerto pour deux pianos.*
SAINT-SAËNS. — *Le Déluge.*
R. WAGNER. — *Tristan et Iseult* (prélude).

**1892.**

Benjamin GODARD. — *Symphonie legendaire* (2e partie).
E. LALO. — *Concerto pour violoncelle.*
SAINT-SAËNS. — *Requiem.*
R. WAGNER. — *Parsifal* (tableau du 1er acte).

**1893.**

BORODINE. — *Le Prince Igor* (danses polovtsiennes avec chœurs).
SAINT-SAËNS. — *3e Concerto en si mineur* (pour violon).
— *Ave Verum* (chœur sans accompagnement).
R. WAGNER. — *Tannhäuser* (3e acte).

**1894.**

SCHUMANN. — *Le Paradis et la Péri* intégralement).

**1895.**

H. BERLIOZ. — *Benvenuto Cellini* (ouverture).
BRAHMS. — *3e Symphonie en fa majeur.*
MOZART. — *Concerto en la majeur* (pour piano).
R. WAGNER. — *Le Vaisseau fantôme* (ouverture).

**1896.**

J.-S. BACH. — *Cantate pour tous les temps.*
César FRANCK. — *Psaume CL.*
Vincent D'INDY. — *Symphonie* (orchestre et piano).
LISZT. — *Les Préludes* (poèmes symphoniques).
SAINT-SAËNS. — *5e Concerto* (pour piano).

**1897.**

BIZET. — *Patrie* (ouverture).
Théodore DUBOIS. — *Le Paradis perdu* (3e partie).
César FRANCK. — *Psyché.*
Samuel ROUSSEAU. — *Libera me, Domine.*
SAINT-SAËNS. — *La Nuit persane.*
SCHUBERT. — *Symphonie en ut.*

**1898.**

H. BERLIOZ. — *Le Roi Lear* (ouverture).
Théodore DUBOIS. — *Concerto* (pour piano).
MASSENET. — *Scenes alsaciennes.*
RAMEAU. — *Quam dilecta.*

**1899.**

H. BERLIOZ. — *La Prise de Troie* (1er acte).
BRAHMS. — *1re Symphonie en ut mineur.*
MASSENET. — *La Vierge* (4e partie).
MOZART. — *Concerto en mi bémol* (piano).

**1900.**

J. HAYDN. — *54e Symphonie en mi bémol.*
Guy ROPARTZ. — *Psaume CXXXVI.*
SAINT-SAËNS. *1er Concerto* (pour piano).
— *Marche héroïque.*
R. WAGNER. — *Ouverture pour Faust.*

**1901.**

Gabriel FAURÉ. — *Requiem.*
GLUCK. — *Armide* (3e acte).
MÉHUL. — *Symphonie en sol mineur.*
MENDELSSOHN. — *Réformation-Symphonie* (intégralement; il n'en avait été donné jusqu'alors que l'andante et le scherzo).
MOZART. — *Ouverture inédite.*
Gabriel PIERNÉ. — *L'An mil* (poème symphonique).
SAINT-SAËNS. — *Premier Concerto* (pour violon).
— *Suite pour orchestre.*

**1902.**

Théodore DUBOIS. — *Ouverture de Frithiof.*
César FRANCK. — *Rédemption.*
J. HAYDN. — *Symphonie en sol majeur* (la Surprise).
LISZT. — *13e Psaume.*
PALESTRINA. — *Omnes amici mei* (chœur sans accompagnement).
RAMEAU. — *In convertendo* (motet pour soli, chœur, orgue et orchestre).
— *Hippolyte et Aricie* (3e acte).
— *Les Indes galantes* (airs de ballets).
SAINT-SAËNS. — *Oratorio de Noël.*
SMETANA. — *La Fiancée vendue* (ouverture).
R. WAGNER. — *Parsifal* (prélude, enchantement du vendredi saint).

**1903.**

J.-S. BACH. — *La Passion selon saint Jean* (intégralement).
Vincent D'INDY. — *Le Camp de Wallenstein* (fragments).
LISZT. — *Orphée* (poème symphonique).
R. WAGNER. — *Le Vaisseau fantôme* (chœur des matelots).

**1904.**

Théodore DUBOIS. — *Fantaisie pour harpe et orchestre.*
Paul DUKAS. — *L'Apprenti sorcier.*
JANNEQUIN. — *La Bataille de Marignan* (chœur sans accompagnement).
LISZT. — *Christus* (1re partie).

MOZART. — *Concerto en mi bémol majeur* (pour violon).
RAMEAU. — *Les Indes galantes* (fragments).

**1905.**

J.-S. BACH. — *Suite en si mineur* (intégralement).
— *Suite en ré majeur.*
C. DEBUSSY. — *Prelude à l'Après-midi d'un faune.*
Théodore DUBOIS. — *Pièce en forme de canon de* SCHUMANN.
PALADILHE. — *Stabat Mater.*
RIMSKY-KORSAKOFF. — *Concerto pour piano.*
SCHUMANN. — *Fantaisie pour violon.*
R. WAGNER. — *Tristan et Iseult* (mort d'Yseult).

**1906.**

J.-S. BACH. — *Suite en ut majeur.*
— *Le Défi de Phœbus et de Pan.*
Gabriel FAURÉ. — *Pelléas et Mélisande.*
César FRANCK. — *Rebecca.*
E. LALO. — *Concerto pour piano.*
SAINT-SAËNS. — *Phaëton.*
F. SCHUBERT. — *Rosamonde* (entr'acte et airs de ballets).
SCHUMANN. — *Concerto pour violoncelle.*

**1907.**

J.-S. BACH. — *Oratorio de Noël.*
Gabriel FAURÉ. — *Schylock.*
MOZART. — *Concerto en ré majeur* (pour flûte).
Paul VIDAL. — *La Vision de Jeanne d'Arc.*

**1908.**

HECTOR BERLIOZ. — *L'Enfance du Christ.*
LISZT. — *Concerto en la majeur* (pour piano).
RAMEAU. — *Platée* (fragments).
SAINT-SAËNS. — *La Jeunesse d'Hercule.*
SCHUMANN. — *Introduction pour piano.*

**1909.**

Gabriel FAURÉ. — *La Naissance de Vénus.*
J. HAYDN. — *Concerto en ut majeur* (pour violon).
LISZT. — *Concerto en mi bémol* (pour piano).
MOZART. — *Symphonie en ré majeur* (n° 35).
PALESTRINA. — *Sanctus* et *Benedictus* de la *Messe du pape Marcel*, (chœur sans accompagnement).
RIMSKY-KORSAKOFF. — *Capriccio espagnol.*
— *Sadko* (tableau musical).

**1910.**

DEBUSSY. — *La Damoiselle élue.*
Paul DUKAS. — *Symphonie en ut mineur.*
LISZT. — *Faust-Symphonie.*
R. WAGNER. — *Les Maîtres Chanteurs* (suite du 3e acte. — Prélude. Danses des apprentis. — Marche des Corporations).
Paul DUKAS. — *Symphonie en ut majeur.*
LISZT. — *Faust-Symphonie.*
SAINT-SAËNS. — *La Nuit* (chœur pour voix de femmes et soprano solo).

**1911.**

HENDEL. — *Israël en Egypte* (intégralement).
E. CHABRIER. — *La Sulamite* (scène lyrique).
Richard STRAUSS. — *Don Juan* (poème symphonique).

**1912.**

J.-S. BACH. — *Cantate pour la fête de saint Jean-Baptiste.*
RIMSKY-KOSAKOFF. — *Conte féerique.*
Max BRUCH. — *Romance pour alto.*
Ch. TOURNEMIRE. — *Psaume pour orchestre, orgue et chœurs.*
E. CHAUSSON. — *Hymne vedique* (orchestre et chœurs).
CASTILLON. — *Paraphrase du Psaume 84* (soli, chœurs et orchestre).

**1913.**

FR. LISZT. — *Festklänge.*
R. STRAUSS. — *Mort et transfiguration* (poème symphonique).
P. DE BRÉVILLE. — *Eros Vainqueur* (fragments).

L'impartialité nous oblige à mentionner ici les critiques formulées pendant nombre d'années contre la monotonie des programmes de la *Société des Concerts*. Il faut bien le dire, ces critiques, si nous nous plaçons au point de vue de l'évolution de l'art, étaient parfaitement justifiées. En effet, en dehors des symphonies de BEETHOVEN exécutées dans leur intégralité, nous ne voyons pendant longtemps sur ces programmes, que des fragments d'œuvres revenant toujours désespérément.

Il faut arriver jusqu'au 28 février 1847 pour trouver une œuvre jouée en son entier : *Les Ruines d'Athènes* de BEETHOVEN.

C'est donc avec raison qu'ELWART pouvait écrire en 1843 : « Les programmes de la *Société des Concerts* sont tellement sobres de noms nouveaux, que c'est une véritable satisfaction qu'on y lise celui de ce compositeur (il s'agissait d'une symphonie de Scipion ROUSSELOT). »

En 1857, le même auteur revenant sur ce sujet écrivait encore : « Plus la *Société des Concerts* s'éloigne de l'époque de sa fondation, et moins ses programmes sont variés. Son répertoire est sans doute bien riche en chefs-d'œuvre; mais si, malgré elle, le sentiment de sa conservation, autant que son respect pour le public, lui impose une grande réserve pour l'adoption d'œuvres contemporaines, ne pourrait-on pas désirer qu'elle fît plus souvent une excursion dans le domaine des maîtres français de toutes les époques? »

Après lui, SCUDO a pu écrire : « Il est grand temps que la *Société des Concerts* s'occupe sérieusement de varier ses programmes... »

Enfin, en 1880, Arthur POUGIN écrivait : « La *Société des Concerts du Conservatoire*, à qui l'on ne peut reprocher que la grande uniformité de ses programmes, surtout en ce qui concerne les œuvres vocales, dont le répertoire est vraiment trop restreint... »

En continuant l'examen des programmes, on constate, non sans un certain étonnement, que MENDELSSOHN n'y figure pour la première fois, en tant que compositeur, avec l'ouverture de la *Grotte de Fingal*, que le 20 février 1842, c'est-à-dire seulement cinq ans avant sa mort et quatorze ans après la fondation de la *Société des Concerts*.

Le nom de SCHUBERT n'apparaît, et bien timidement encore, avec son lied *Marguerite au Rouet* chanté par Mlle FALCON, qu'en 1836.

Enfin, il faut arriver jusqu'en décembre 1867 pour trouver au programme le nom de SCHUMANN, avec la *Symphonie en si bémol.*

Il est assez curieux de noter que, malgré la réserve vraiment trop excessive avec laquelle la célèbre Société consentait à élargir son répertoire, BERLIOZ sut, dès 1833, forcer ses portes en faisant exécuter son ouverture de *Rob-Roy*[1], et qu'en 1849 elle donnait d'importants fragments de la *Damnation de Faust.*

Mais si, malgré les avertissements qui lui étaient adressés par la critique, la Société n'a pas, pendant longtemps, tenté de varier et de renouveler son répertoire, il serait injuste de la rendre tout à fait responsable de cet état de choses. La Société comprenait fort bien que les reproches formulés par la critique, quant à la composition des programmes, étaient parfaitement justifiés, mais elle devait compter avant tout avec ses abonnés qui ne partageaient

1. Voici la lettre qu'il écrivit alors à la Société :

« *A Messieurs les membres du Comité de la Société des Concerts du Conservatoire.*

« J'ai apporté d'Italie quelques compositions instrumentales qui n'ont point encore été exécutées. L'une d'elles (l'ouverture de *Rob-Roy*) pourrait-elle avoir l'honneur de figurer dans les programmes d'un de vos brillants concerts? Les parties n'étant pas copiées, je vous prie, Messieurs, dans le cas où votre réponse serait favorable, de me la faire parvenir le plus tôt possible.

« J'ai l'honneur d'être, Messieurs, votre dévoué serviteur.

« HECTOR BERLIOZ.

« Rue-Neuve-Saint-Marc, n° 1.

« 13 mars 1833. »

pas, à de très rares exceptions près, les opinions émises par les journaux.

Il eût été dangereux pour l'avenir de la Société, aussi bien au point de vue de l'art que de ses intérêts pécuniaires, de vouloir faire violence aux préférences de son public.

Ce public, en effet, étroitement, irréductiblement attaché aux vieux classiques, n'admettait guère qu'elle fît des incursions trop hardies dans le répertoire des œuvres plus avancées.

Deldevez, dans son intéressant et érudit ouvrage sur la *Société des Concerts*, voulant donner, suivant son expression, « une idée du public... conservateur » qui fréquentait en 1861 la salle du Conservatoire, a reproduit les observations qu'un abonné lui adressait après chaque séance. Nous en détachons les réflexions suivantes : « Pourquoi de longs morceaux? Une perle, la plus petite, si elle est pure, est toujours une perle. »

« Mendelssohn est, généralement parlant, un très savant homme, *assommant*, n'en doutez pas. Tout ce qu'il fait a de l'intérêt pour les savants, rarement pour le *bon public*. »

Nous arrêtons là ces citations. Les impressions exprimées par ce dilettante, peut-être un peu excessif, ne doivent pas être considérées cependant comme étant des impressions isolées et absolument personnelles. Nous savons qu'elles reflétaient très exactement la manière de voir de la plupart des abonnés d'alors. Nous n'en voulons pour preuve, à l'appui de ce que nous avançons, que les lignes suivantes écrites par Elwart en 1860 : « *La Société des Concerts* a exécuté la plupart des symphonies des jeunes maîtres nos contemporains, mais le public n'a véritablement adopté que celles de Haydn, de Mozart et de Beethoven. »

Ce n'est donc que peu à peu, avec une extrême prudence, que la *Société des Concerts* pouvait se permettre de modifier ses programmes dans le sens de la modernité.

Avec Garcin, nous la voyons ouvrir plus largement ses portes à Wagner. En effet, elle exécute en 1886 le chœur des *Fileuses* du *Vaisseau fantôme*, en 1890 la scène finale du *3e acte* des *Maîtres-Chanteurs*, en 1891 le *Prélude de Tristan et Yseult*. Rappelons, en passant, que c'est à l'initiative de Garcin que la Société dut de faire entendre pour la première fois la *Messe solennelle en ré* de Beethoven et *la Messe en si mineur* de J.-S. Bach.

Taffanel, à son tour, introduit au répertoire le 3e acte de *Tannhauser*, des fragments des *Béatitudes :* Prologue, nos 4, 5 et 8; le *Psaume CL* et *Psyché* de César Franck; la *Symphonie pour orchestre et piano* de M. Vincent d'Indy et le *Chant des Parques* de J. Brahms.

Mais c'est surtout à l'audace toute vibrante de Georges Marty que nous devons de voir la *Société des Concerts* accorder enfin une large et généreuse hospitalité aux œuvres de la jeune école.

A Marty revient encore l'honneur d'avoir su donner une ampleur plus grande aux programmes de la Société, en même temps qu'un rôle plus important aux chœurs, en faisant entendre, au lieu de fragments souvent écourtés, des ouvrages de longue haleine.

On pourrait s'étonner de voir le public de la *Société des Concerts* accepter aujourd'hui certaines œuvres qui eussent soulevé, il y a quelques années à peine, presque d'unanimes réprobations. Cet état de choses repose, selon nous, sur deux raisons principales. La première est que les œuvres modernes, recevant de jour en jour une place plus large dans toutes les manifestations musicales rendues de plus en plus nombreuses par la multiplication des concerts symphoniques, aussi bien que des soirées mondaines, ont insensiblement modifié l'éducation artistique du public, en l'amenant à une esthétique nouvelle. La seconde raison réside dans ce fait que la plupart des anciens abonnés de la *Société des Concerts*, de ceux-là qui étaient restés fidèlement, obstinément attachés aux vieux classiques, sont morts en laissant, suivant une tradition constante, leurs places à leurs enfants, plus accessibles aux acquisitions de l'art moderne.

Enfin, en nous plaçant au point de vue administratif de la *Société des Concerts*, disons encore qu'actuellement les programmes sont élaborés, au moins dans leurs grandes lignes, assez longtemps avant le premier concert, afin de profiter des répétitions qui précèdent ce concert, pour procéder à une première étude des œuvres de longue haleine devant être données au cours de la saison.

Mais, souvent des modifications assez profondes s'imposent par la suite. Parmi les causes qui les motivent le plus fréquemment, il faut mentionner surtout les difficultés que la Société rencontre du côté des chanteurs solistes. Oh! les chanteurs! Ils sont la terreur des comités, l'effroi des chefs d'orchestre! Que de tribulations ils causent! Un enrouement subit, l'obligation qui leur est imposée, à la dernière heure, par les grands théâtres dont ils sont les pensionnaires, de prendre part à des répétitions indispensables coïncidant malencontreusement avec les répétitions auxquelles la *Société des Concerts* les a conviés; le cachet alléchant, parce que élevé, qui leur est offert par ailleurs, alors que la Société ne peut attribuer qu'un cachet uniforme de cent francs prévu par les statuts! Bien d'autres causes encore. Qu'un de ces cas vienne à se produire, et voilà réduit à néant tout un programme laborieusement élaboré. Alors ce sont, pour le malheureux secrétaire du comité, des courses folles à travers Paris et la banlieue, — car beaucoup d'artistes, recherchant la tranquillité après l'heure de l'action, habitent *extra muros;* — ce sont des étages à gravir pour découvrir le sauveteur qui voudra bien, au dernier moment, assumer la lourde responsabilité de remplacer la ou le défaillant. Nous en avons fait personnellement la dure expérience, nous qui avons eu l'honneur de remplir les fonctions de secrétaire. Aussi, gardons-nous une reconnaissance très sincère à M. Gailhard d'abord, et ensuite à MM. Messager et Broussan, directeurs de l'Opéra, d'avoir, avec une bonne grâce parfaite et guidés par l'admiration très vive qu'ils professent pour la *Société des Concerts*, mis fin à cette véritable course à l'abîme en autorisant spontanément les meilleurs de leurs pensionnaires à lui apporter le concours de leur talent.

## LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS DEPUIS 1914

Arrivé à ce point de l'histoire de la *Société des Concerts du Conservatoire*, nous nous disposions à la livrer à l'impression, lorsque la guerre vint suspendre la publication de l'*Encyclopédie de la Musique*. Depuis lors, sous la pression des événements économiques d'une part, et de l'évolution rapide de

l'art musical vers une esthétique de plus en plus compliquée, d'autre part, la *Société des Concerts* s'est trouvée, ainsi qu'on le verra par la suite, dans l'impérieuse obligation de rompre avec ses traditions, en modifiant assez profondément la ligne de conduite dont elle ne s'était jamais départie jusqu'à ce moment.

Nous estimons, néanmoins, ne rien devoir modifier aux appréciations que nous avons formulées antérieurement.

Malgré les difficultés de l'heure, l'illustre compagnie décida de poursuivre ses manifestations au milieu de la tourmente qui a bouleversé la face de l'Europe. Aussi, pour compléter ses cadres profondément atteints par l'absence de ceux qui étaient partis d'un cœur joyeux remplir tout leur devoir, fit-elle appel à ses anciens sociétaires et à des externes.

De 1914 à 1917 (88e, 89e et 90e sessions), elle prête son concours au « Matinées nationales » données à la Sorbonne (auditions dominicales, à raison d'une vingtaine par année). Ces auditions étaient accompagnées de conférences et de déclamations. Parmi les conférenciers les plus éminents, nous relevons les noms de MM. Barthou, Henri Robert, Flammarion, docteur Doyen, Herriot, Boutroux, Jean Richepin, Honnorat, Edmond Rostand, Painlevé, pasteur Wagner, Antoine, Klotz, Hanotaux, Maurice Donnay, colonel Rousset, général Malleterre, etc.

Nous n'aurions garde de négliger d'ajouter que ces concerts furent dirigés successivement par M. André Messager et par M. Henri Rabaud, qui préside aujourd'hui avec une si grande autorité aux destinées de notre admirable école du Conservatoire.

Mais là ne devaient pas se borner les vaillantes manifestations de la *Société des Concerts*. Dès le mois de mars, elle décida d'entreprendre une active propagande à l'étranger, en faveur de la musique française.

En mars et avril 1917, elle se fait entendre en Suisse, dans les villes suivantes : Genève, Lausanne, Berne, Bâle, Zurich, Neufchâtel, puis encore à Genève et à Lausanne.

Ce n'est pas assez de dire que ces manifestations d'art furent un succès triomphal. Quelle gamme d'épithètes! *Superbe, admirable, merveilleux, magnifique, exceptionnel, imposant, inouï, inimaginable* et, m'écrit un vaillant artiste-musicien qui est en même temps un lettré parfait, « jusqu'au « colossal », mais orthographié à la française ». Voilà le ton général des appréciations formulées par la presse et les dilettantes de marque.

Ce furent de belles et fructueuses journées pour la musique française, pour M. Messager, le chef d'orchestre, et pour les exécutants dont chacun est un virtuose dans la plus haute expression du mot.

Dès son retour en France (1917-1918), la société organise une série de dix concerts qui sont donnés dans la salle du Conservatoire. On y entendit, notamment, *Souvenirs* de V. d'Indy et *Palais hanté*, de Florent Schmitt.

Et cela ne manquait pas d'une certaine crânerie qu'il convient d'admirer, car, à ce moment-là, on ne saurait oublier que la barbarie allemande cherchait à frapper la France directement au cœur, en bombardant Paris! Cette manifestation, il faut bien le dire, ne fut pas des plus fructueuses.

Une tournée en Espagne complètement organisée, quant à la préparation matérielle, dut être ensuite contremandée au dernier moment, vu la situation extérieure et intérieure.

La 92e session (1918-1919) débute par une nouvelle tournée de propagande française, cette fois, aux Etats-Unis et au Canada. La Société se fait entendre, sous la direction de M. André Messager, dans les villes suivantes : New-York (deux concerts au Metropolitan-Opera), Boston, Springfield (Massachussets), nouveau concert à New-York (dans la salle du Carnegie Hall), Philadelphie, Washington (deux concerts), Baltimore, Richmond. Notons que c'est en cette ville que les membres de la *Société des Concerts* apprirent que l'armistice était signé. Cette nouvelle provoqua chez le peuple américain une joie qui confina au délire, nous rapporte un témoin oculaire. Aussi, la *Société des Concerts* fut-elle, ce soir-là, l'objet d'une ovation triomphale qui restera parmi ses plus beaux titres de gloire.

Elle se fit entendre ensuite à Charlotte, Atlanta, Birmingham, la Nouvelle-Orléans (deux concerts), Shrewport, Sherman, Fort Worth, Dallas, Wacco, San-Antonio (réception au Country-Club), El Paso, sur la frontière mexicaine, d'où les musiciens entendent la fusillade des partisans qui se battent à quelques kilomètres du pont international de Juarez, San Diego, où, par suite d'une erreur d'itinéraire, une partie de l'orchestre manque le concert annoncé; Los Angeles, San-Francisco, devant une salle renfermant 8.000 auditeurs; Sacramento, d'où une terrible épidémie de grippe oblige la *Société des Concerts* à retourner vers l'est, où le mal est en décroissance et permet aux théâtres de rouvrir leurs portes; Kansas City, Minneapolis, Saint-Paul, Milwaukee; Chicago (concert en matinée et en soirée), Indianopolis qui fait une réception magistrale avec mobilisation de la police à cheval et à pied, cortèges, réceptions au Capitole et à l'hôtel de ville; Louisville, Cincinnati, Dayton, Cleveland, Youngstown, Pittsburg, Rochester, Syracuse, Montréal (deux concerts, chacun commençant à minuit, la salle étant occupée jusqu'à cette heure-là), Burlington où a lieu le [illegible]

Ajoutons enfin que, sur les vives sollicitations d'une grande firme américaine, la *Société des Concerts* a consenti à consacrer plusieurs matinées pour enregistrer des disques qui sont conservés à l'égal de reliques particulièrement précieuses.

Au cours de ces concerts, se sont fait entendre : les pianistes Cortot et Madeleine Braad, le violoncelliste Paulin et Mlle Gills, cantatrice.

Partie de Brest sur le transport de guerre américain, le *Louisville*, la *Société des Concerts* rentrait le 17 janvier 1919 à Bordeaux, sur l'*Espagne*.

Dès son retour, le célèbre orchestre organisait dans la salle qui fut son berceau, une nouvelle série de dix concerts, sans toutefois y faire participer l'élément choral, qu'elle s'adjoignit néanmoins peu après, à l'occasion d'une audition donnée au Trocadéro. Elle se fit également entendre à Bordeaux en mai 1919.

Pour sa 93e session (1919-1920), elle désigna, par un vote unanime, M. Philippe Gaubert pour remplir les fonctions de chef d'orchestre, fonctions qu'il occupe encore actuellement (1929). Tous ceux qui suivent aujourd'hui ses incomparables auditions ont pu juger combien ce musicien parfait, qui s'est avéré d'emblée comme un des premiers chefs d'orchestre de ce temps, était vraiment digne d'occuper cette haute situation si justement enviée. En outre, M. A Tracol était élu 2e chef d'orchestre.

Au cours de sa 94e session, la *Société des Concerts*, se conformant à ses statuts, décerna à M. Henri RABAUD le titre de président, M. Gabriel FAURÉ ayant résigné sa fonction de directeur du Conservatoire. On sait, en effet, que la présidence de la Société des Concerts est dévolue de plein droit au directeur en activité. La Société donne, en mars 1920, un concert à Rouen, puis, en mai, des concerts à Bruxelles. L'année suivante, elle se fait entendre à Lyon (mars) et à Lille.

En avril 1922, tournée à Bordeaux (2 concerts), à Lyon et à Marseille. L'assemblée générale du 24 mai décide la suppression de la fonction de répétiteur des chœurs.

Puis, au mois de juin, a lieu à la Sorbonne, un Festival en l'honneur de G. FAURÉ, avec le concours de la Société qui organise une saison de concerts au théâtre des Champs Elysées. Cette saison se continue en 1923. A la suite d'un concours pour la place de 2e chef, M. Eugène BIGOT est désigné.

En janvier 1924, la Société va se faire entendre à Genève, Lausanne, Vevey, Fribourg; puis, c'est le cycle BEETHOVEN au théâtre des Champs Elysées sous la direction de M. DAMROSCH, chef d'orchestre de la New York Symphony, au bénéfice des anciens élèves du Conservatoire, cycle de 5 concerts comprenant toutes les symphonies de BEETHOVEN et les concertos de piano et de violon. Concerts à Barcelone au mois de juin.

L'assemblée générale du 30 mai 1925 décide la création d'une caisse d'allocations de post-activité. M. BIGOT n'est pas réélu comme 2e chef poste dont, en octobre 1925, on décide la suppression.

Le 22 mai 1926, l'assemblée générale apporte aux statuts des modifications relatives à la suppression du poste de 2e chef et à la non participation de la Société à des concerts donnés par des associations similaires. L'année 1926 voit la fondation de la *Société des Amis de la Société des Concerts* qui compte comme présidents d'honneur MM. Millerand, Barthou et Paul Léon, puis, en décembre, ce sont des concerts à Rouen et à Anvers.

Le 22 mars 1927, la Société célébrait le centenaire de BEETHOVEN, par un concert donné à la Sorbonne, où on entendait la 5e symphonie du maître, dirigée par M. RABAUD et la 9e dirigée par M. Vincent d'INDY. Elle célébrait aussi, son propre centenaire, avec un programme composé comme il suit :

| | |
|---|---|
| *Symphonie héroïque* 1er mouvt..... | BEETHOVEN. |
| (Cette symphonie fut exécutée au 1er concert de la société.) | |
| *Allocution* de M. H. RABAUD, président de la société. | |
| *Allocution* de M. G. RISLER, président des *Amis de la Société des Concerts*. | |
| *Air des Abencerrages*..... | CHERUBINI. |
| (Président de la société à sa fondation). | |
| *Le Rouet d'Omphale*..... | SAINT-SAËNS. |
| *Pelléas et Mélisande* (prélude Fileuse)..... | G. FAURÉ. |
| *Quatrième Béatitude*..... | C. FRANCK. |
| *Eglogue*..... | H. RABAUD. |
| *Prélude à l'après-midi d'un Faune*..... | C. DEBUSSY. |
| *Le Carnaval Romain*..... | H. BERLIOZ. |

En mai 1927, elle ouvrait, avec 3 concerts qui eurent un immense succès, l'Exposition internationale de musique de Francfort. De même, lors de l'Exposition internationale de musique de Genève, toujours en 1927, elle se produisait dans cette ville par des concerts et participait à des représentations de *Pelléas et Mélisande*, et d'*Ariane et Barbe-Bleue* de Paul DUKAS. Au mois d'octobre 1927, nous signalerons ses concerts à Bilbao et à Saint-Sébastien. Enfin, en 1929, la Société a fait une tournée à Saint-Etienne, Lyon et Marseille : Le 25 février 1929, elle se produisait à un concert de gala au théâtre des Champs Elysées, au bénéfice de la caisse de secours de la Société, avec le concours de PADEREWSKI. A l'occasion de la retraite de M. Guy ROPARTZ, directeur du Conservatoire de Strasbourg, la Société des Concerts a donné, le 28 avril, un concert à Strasbourg. Cette audition suscita un enthousiasme indescriptible et provoqua l'exécution de la *Marseillaise*, que le public chanta avec l'orchestre.

Ajoutons que la Société a pris part aux obsèques nationales de SAINT-SAËNS, de Gabriel FAURÉ, et du maréchal Foch.

## LES PROGRAMMES

### 1914-1918, période de guerre.

#### 1919.

Paul DUKAS. — *La Péri* (poème symphonique).
V. d'INDY. — *Saugeflurie* (poème symphonique).
Cl. DEBUSSY. — *Iberia*.
— *Petite Suite*.
Gabriel DUPONT. — *Les Heures dolentes*.
Cl. DEBUSSY. — *Fantaisie pour piano et orchestre*.
F. LE BORNE. — *Poème légendaire pour violon*.
Théodore DUBOIS. — *Fantasietta*.
Georges HUE. — *Emotions*.

#### 1920.

HENDEL. — *Jules César* (air de Cléopâtre).
J.-S. BACH. — *Concert en fa* (violon, flûte, hautbois, trompette).
Guy ROPARTZ. — *Quatre Odelettes*.
G. GROVLEZ. — *Le Reposoir des amants* (poème symphonique).
Roger DUCASSE. — *Suite française* (en *ré*).
G. PIERNÉ. — *Paysages franciscains*.
Maurice RAVEL. — *Ma Mère l'Oye*.
H. RABAUD. — *Symphonie en mi mineur*.

#### 1921.

H. DUPARC. — *Aux étoiles*.
SAMAZEUILH. — *Le Sommeil de Canope*.
Vincent d'INDY. — *Deuxième Symphonie*.
MAX D'OLONNE. — *Le Ménétrier*.
SGAMBATI. — *Concerto pour piano*.
Maurice RAVEL. — *Shéhérazade*.
C. CHEVILLARD. — *Le Chêne et le Roseau* (poème symphonique).
JONGEN. — *Impressions d'Ardenne*.
Maurice EMMANUEL. — *Odelettes anacréontiques*.
R. LAPARRA. — *Un Dimanche basque*.
Maurice RAVEL. — *Daphnis et Chloé* (2e suite).
F. LE BORNE. — *Symphonie avec orgue*.
G. DORET. — *Le Cimetière* (poème symphonique).
Maurice RAVEL. — *Rapsodie espagnole*.
RESPIGHI. — *Fontaine de Rome*.
STRAVINSKY. — *Feu d'artifice*.
Aug. CHAPUIS. — *Tableaux flamands*.
L. ALBERT. — *Habanera*.
Fl. SCHMITT. — *La Tragédie de Salomé*.
Th. DUBOIS. — *Symphonie française*.

#### 1922.

RIMSKY-KORSAKOFF. — *Ouverture de la Grande Pâque russe*.
H. RABAUD. — *Marouf*.
A. BRUNEAU. *Six Chansons à danser*.
A. CHAPUIS. — *Tableaux flamands*.
A. CAPLET. — *Inscriptions champêtres*.
M. RAVEL. — *La Valse*.
Fl. SCHMITT. — *Etude pour le Palais hanté*.
BORODINE. — *Danses Polovtsiennes du Prince Igor*.
MOUSSORGSKY. — *Une Nuit sur le mont Chauve*.
Cl. DEBUSSY. — *La Mer*.
A. ROUSSEL. — *Le Festin de l'Araignée*.
V. D'INDY. — *La Queste de Dieu*.
R. DUCASSE. — *Nocturne de printemps*.
RIMSKY-KORSAKOFF. — *Antar*.
LIAPOUNOW. — *Concerto* (piano et orchestre).
A. CAPLET. — *Prières*.
M. RAVEL. — *Le Tombeau de Couperin*.

G. Hue. — *Titania.*
H. Busser. — *Hercule au jardin des Hespérides.*
V. d'Indy. — *Choral varié.*
P. Hillemacher. — *Suite dans le style ancien.*

### 1923.

R. Ducasse. — *Suite française.*
Brahms. — *Double Concerto* (violon et violoncelle).
Blair-Fairchild. — *Étude symphonique* (violon et orchestre).
Cl. Debussy. — *Le Martyre de saint Sébastien.*

### 1924.

Balakirew. — *Thamar* (poème symphonique).
A. Caplet. — *Epiphanie* (fresque pour violoncelle et orchestre).
F. Liszt. — *Les Préludes.*
A. Bruneau. — *Quatre Préludes de l'Ouragan.*
G. Pierné. — *Ballades de Paul Fort.*
M. Emmanuel. — *Symphonie.*
Borodine. — *Symphonie en ut bémol.*
Glazounow. — *Stenka Razine.*
Ph. Gaubert. — *Le Cortège d'Amphitrite.*
H. Duparc. — *Aux étoiles.*
V. d'Indy. — *Istar.*
Strawinsky. — *Petrouchka* (scènes burlesques).
Lekeu. — *Adagio* pour quatuor d'archetre.
M. de Falla. — *Nuits dans les jardins d'Espagne* (piano et orchestre).
L. Aubert. — *Poèmes arabes.*
G. Pierné. — *Poème symphonique* (piano et orchestre).
Chausson. — *Viviane* (poème symphonique).
G. Fauré. — *Ballade* (piano et orchestre).

### 1925.

Witkovsky. — *Deux mélodies.*
Szimanowsky. — *Concerto* (violon et orchestre).
Cl. Debussy. — *Khamma.*
Castelouge. — *Le Mas.*
Rimsky-Korsakoff. — *Le Tzar Sultan.*
Max D'Olonne. — *Le Retour.*
S. Prokofieff. — *3e Concerto* (piano et orchestre).
F. Liszt. — *Danse macabre sur le Dies irae* (piano et orchestre).
H. Radaud. — *1re suite anglaise du seizième siècle.*
H. Busser. — *Les Noces corinthiennes.*
G. Pierné. — *Ramuntcho.*
A. Roussel. — *Pour une fête de printemps.*
E. Bloch. — *Schelomo, rapsodie hébraïque* (pour violoncelle et orchestre).
J. Ibert. — *Escales.*
H. Radaud. — *La Procession nocturne* (poème symphonique).
A. Caplet. — *La Croix douloureuse.* — *L'Adieu en barque.*
S. Prokoffieff. — *L'Amour des trois oranges.*
L. Vuillemin. — *Quatre Danses* (pour orchestre).
Ph. Gaubert. — *Fantaisie* (violon et orchestre).
O. Respighi. — *Les Pins de Rome* (poème symphonique).
G. Samazeuilh. — *Nuit* (poème symphonique).

### 1926.

A. Honegger. — *Pastorale d'été* (poème symphonique).
Rimsky-Korsakoff. — *Le Bourdon,* scherzo.
J.-S. Bach. — *Messe en si mineur.*
A. Bruneau. — *Penthée de Messidor.*
Saint-Saëns. — *Le Carnaval des animaux.*
F. Leborne. — *L'Absent* (poème symphonique).
R. Laparra. — *Trois poèmes espagnols.*
L. Aubert. — *Brynde, tableau musical.*
Guy Ropartz. — *Fantaisie en ré* (pour orchestre).
Fl. Schmitt. — *Antoine et Cléopâtre.*
G. Migot. — *Trois Mélodies.*
G. Doret. — *Suite Tessinoise.*
D. Milhaud. — *Chants populaires hébraïques.*
Gr. Krein. — *Chant d'automne.*
Ph. Gaubert. — *Il est d'étranges soirs.*
G. Pierné. — *Cydalise et le chèrepied* (poème symphonique).
H. Busser. — *La Colombe.* — *La Nymphe de la Source.*
V. d'Indy. — *Diptyque méditerranéen.*
Fl. Schmitt. — *Tristesse au jardin.* — *Musique sur l'eau.*
J. Pouegh. — *Je m'en vay à Liraro.*
Ph. Gaubert. — *Quatre Ballades Françaises.*

### 1927.

H. Tchérepnine. — *Rapsodie Géorgienne,* pour violoncelle.
P. de Bréville. — *Sur une tombe.* — *Une jeune fille parle.*
A. Caplet. — *Le Miroir de Jésus.*
Fl. Schmitt. — *Chansons à quatre voix.*
M. Ravel. — *Introduction et Allegro.*
P. Dukas. — *Ariane et Barbe-Bleue* (1er acte).
Max Bruch. — *Concerto en sol mineur* (violon et orchestre).
G. Enesco. — *Symphonie en ut bémol.*
Fl. Schmitt. — *Salammbô* (1re suite).
M. Ravel. — *Daphnis et Chloé* (2e suite).
H. Radaud. — *Divertissement sur des chansons russes.*
A. Borchard. — *Estual Herria* (piano et orchestre).
A. Roussel. — *Suite.*
Ph. Gaubert. — *Danses de Naila.*

### 1928.

J. Pourigh. — *Le Meneur de loures,* poème symphonique.
Cl. Debussy. — *Ballades.*
A. Caplet. — *Hymne à la naissance du matin.*
Ch. Tournemire. — *Symphonie n° 5.*
A. Bertolin. — *Chant des Morts.*
G. Grovlez. — *Madrigal lyrique.*
A. Roussel. — *Padmavâti* (1re suite).
A. Honegger. — *Pacific 231,* mouvement symphonique.
H. Bachelet. — *Scemo* (prélude du 4e acte).
I. Strawinsky. — *Chants plaisants.*
Moussorgsky. — *Kallistrate.* — *Chanson de Méphistophèles.* — *Le Roi Saül.* — *Khitiste.*
G. Migot. — *Le Paravent de laque aux trois images.*
Canteloube. — *Chants d'Auvergne.*
J. Ibert. — *La Ballade de la Geole de Reading.*
Rimsky-Korsakoff. — *Le Coq d'or.*
Cl. Monteverdi. — *Orfeo* (deux airs).
Ph. Gaubert. — *Le Ciel est gai, c'est joli mai.*
M. Ravel. — *Pavane pour une infante défunte.*
Duparc. — *Invitation au voyage.* — *Phydilé.*
A. Bruneau. — *Penthésilée.*
S. Prokoffieff. — *Concerto* (pour violon et orchestre).
L. Vuillemin. — *En Kerzo,* suite d'orchestre.
L. Aubert. — *Suite brève.*
A. Bruneau. — *L'Ouragan* (fragments du 2e acte).

### 1929.

J.-S. Bach. — *La Passion selon saint Jean.*
H. Casella. — *Scarlattiana.*
E. Granados. — *Les Goyesas.*
H. Radaud. — *L'Appel de la mer.*
V. d'Indy. — *Symphonie sur un thème montagnard.*
P. Dukas. — *Villanelle* (pour cor et orchestre).
Coppola. — *Poème élégiaque.*
R. Schumann. — *Le Paradis et la Peri.*

Ainsi que nous l'avons noté précédemment, la *Société des Concerts,* sous la pression des exigences économiques de l'heure et en présence de l'évolution rapide de l'art, s'est trouvée dans l'obligation impérieuse de rompre avec ses traditions, sur plusieurs points importants, et, par là, de modifier assez profondément la physionomie sous laquelle nous l'avions représentée jusqu'au moment de la guerre.

D'une part, ses concerts, qui comportaient le même programme deux dimanches successifs, offrent maintenant à ses abonnés un programme nouveau à chacune de ses séances.

D'autre part, les répétitions générales du samedi, qui jusque-là n'étaient accessibles qu'aux seuls élèves des classes de composition, ont été rendues publiques. Elles obtiennent, il faut l'ajouter, un succès considérable.

Enfin, — et cette décision imposée par les événements est particulièrement grave, — la Société s'est vue dans la nécessité de supprimer, au moins temporairement, cet admirable élément choral qui constituait, avec l'orchestre, un groupement peut-être unique en Europe. Ses admirateurs fervents n'ont pas oublié les exécutions incomparables qu'elle donna, tous éléments réunis, notamment de la *Passion selon saint Jean,* de la *Messe* et de la *Symphonie avec chœurs.* Depuis le mois de mars 1925, la Société s'est assuré la collaboration du chœur mixte de Paris, dirigé par MM. Marc de Ranse et Jean Gallard. Le programme du concert du 29 mars 1925, concert auquel prenait part le chœur mixte, comportait le *Requiem* de Fauré et la *9e Symphonie* de Beethoven.

Quel est, en présence de ces modifications pro-

fondes, l'avenir réservé à la *Société des Concerts?* Restera-t-elle la première parmi les remarquables associations symphoniques fondées de toutes parts, surtout à Paris, la traductrice impeccable, en suprême beauté, des chefs-d'œuvre du passé? Il serait imprudent de prononcer un jugement que le temps se chargerait peut-être d'infirmer. Bornons-nous à souhaiter ici que la *Société des Concerts* demeure par-dessus tout fidèle à l'esprit qui a présidé à ses manifestations, c'est-à-dire la gardienne vigilante et éloquente des grands classiques que la gloire a définitivement consacrés. C'est là, à notre humble avis, son rôle et sa mission. Que les autres associations, en leur généreuse ardeur, révèlent aux dilettantes les productions souvent intéressantes de la jeune Ecole, rien de mieux. Mais c'est à la *Société des Concerts* qu'il appartient de transmettre aux générations successives le culte des grands ancêtres de tous les temps et de tous les pays, et non de révéler au public des œuvres souvent éphémères, parce qu'elles ne sont faites que de talent, voire de trop de talent parfois.

## LES STATUTS

Nous remarquions, lorsque nous avons reproduit les statuts élaborés en 1828 par les fondateurs de la *Société des Concerts,* que si le temps et l'expérience ont, par la suite, nécessité d'y introduire des modifications ou des additions, l'esprit et le fond en ont du moins été respectés. Aussi, afin d'éviter des redites inutiles, nous bornerons-nous à donner seulement ici les extraits les plus importants des statuts actuellement en vigueur. D'ailleurs, ces statuts constituent un document d'ordre privé qui nous impose, sur certains points, une discrétion que le lecteur comprendra facilement.

Ajoutons qu'ils ont été déposés en 1841 en l'étude de Me Florestan-Charles Bonnaire, notaire à Paris.

### CHAPITRE PREMIER

### *Formation de la Société.*

*Article premier.* — Une association est établie par le présent acte entre tous les comparants et les artistes qui seraient admis ultérieurement dans ladite association après avoir adhéré aux présents statuts.

*Art.* 2. — Cette association a pour objet de donner des concerts publics; elle sera désignée, comme par le passé, sous le titre de : *Société des Concerts.*

*Art.* 3. — Tout artiste, pour être nommé *sociétaire actif,* devra :

1° Etre Français;

2° Etre âgé au moins de vingt et un ans;

3° Etre libéré du service actif dans l'armée, ou, s'il est né de parents étrangers, avoir accompli *effectivement* son service militaire dans l'armée *active* française;

4° Appartenir ou avoir appartenu au Conservatoire, soit comme professeur, soit comme élève.

L'artiste qui ne remplirait pas cette dernière condition ne pourrait aspirer qu'au titre de *sociétaire adjoint.*

*Art.* 4. — Le personnel participant aux exécutions musicales de la Société se composera ainsi qu'il suit :

Sociétaires actifs,
Sociétaires adjoints,
Sociétaires stagiaires,
Aspirants,
Externes.

*Art.* 5. — Les sociétaires actifs prennent seuls part aux délibérations et aux autres actes quelconques relatifs à l'administration de la Société. Ils doivent être âgés de vingt-et-un ans.

*Art.* 5 *bis.* — Les artistes choisis par le comité pour participer dans les rangs de l'orchestre à l'exécution des concerts, prennent le titre d'*aspirants actifs,* lorsque leur collaboration est permanente, et d'*aspirants en cas,* s'ils ne sont appelés qu'à assurer le service d'un titulaire malade ou en congé.

*Art.* 6. — Les artistes appelés temporairement pour les besoins de l'exécution prennent le titre d'*externes.*

*Art.* 7. — A l'exception du président, tout sociétaire qui atteint l'âge de soixante ans cesse de faire partie de la Société comme membre actif.

Cependant, celui qui atteint cet âge depuis le 1er octobre jusqu'à l'assemblée générale de la reddition des comptes, continue ses fonctions et reste membre actif jusqu'à la fin de ladite session.

Le comité, dans le cas d'urgence seulement, peut surseoir à la retraite du membre sortant; ce sursis n'excédera pas une année, mais il pourra être renouvelé.

*Art.* 8. — Tout sociétaire qui compte au moins dix années d'exercice peut obtenir le titre de *membre honoraire.*

Le titre de membre honoraire peut être également accordé à un artiste étranger non naturalisé Français.

### CHAPITRE IV

### *Administration de la Société.*

*Art.* 13. — La Société des Concerts est administrée par un comité composé de neuf membres, savoir :

1° Un président;

2° Un premier chef d'orchestre;

3° Un deuxième chef d'orchestre[1];

4° Un secrétaire;

5° Un commissaire du personnel;

6° Un commissaire du matériel;

7° Un agent comptable;

8° Un archiviste caissier;

9° Un commissaire de la publicité.

*Art.* 14. — Il y a, en outre, un membre adjoint au comité, à l'effet de remplacer momentanément celui des commissaires qui serait empêché de remplir ses fonctions.

*Art.* 15. — Tous les membres du comité sont nommés en assemblée générale, à l'exception du président.

Le directeur du Conservatoire est de plein droit président de la *Société des Concerts.*

Le premier chef d'orchestre peut être choisi en dehors de la Société, mais, par le fait même de son élection, il devient de plein droit sociétaire. Le second chef d'orchestre doit être choisi parmi les membres actifs de la Société; il est nommé pour quatre ans et est rééligible.

Les deux chefs d'orchestre sont élus à la majorité des deux tiers des voix des membres présents; cependant, si, après quatre épreuves, la majorité des deux tiers n'est point acquise, il sera procédé à un scrutin de ballottage entre les deux candidats qui auront obtenu le plus de voix. Si, après deux nouvelles épreuves entre les candidats, la majorité des

1. Le poste de deuxième chef d'orchestre a été supprimé en 1926. (Voir p. 3704.)

deux tiers n'est point acquise encore, l'élection se fera à la majorité absolue. Dans ce cas, si, après quatre tours, la majorité absolue n'est point acquise, l'élection sera remise à une date ultérieure. Le premier chef d'orchestre qui aura atteint l'âge de soixante ans sera rééligible tous les deux ans.

. . . . . .

Les autres membres du comité sont nommés à la majorité absolue des suffrages et ne peuvent être choisis que parmi les sociétaires; ils conservent leurs fonctions deux années.

L'archiviste caissier, l'agent comptable peuvent seuls être immédiatement réélus; les autres membres ne sont rééligibles qu'après une année d'intervalle.

CHAPITRE VI

*Des assemblées générales.*

*Art.* 42. — L'assemblée générale se compose de tous les membres sociétaires; elle a lieu au moins une fois chaque année, après la session des concerts; l'assemblée générale peut, en outre, être convoquée toutes les fois que le comité d'administration le juge nécessaire dans l'intérêt de la Société.

*Art.* 43. — L'assemblée décide sur tous les points prévus par les présents statuts et sur toutes les propositions qui lui seraient présentées par le comité.

*Art.* 44. — La présence de la moitié plus un des membres sociétaires est nécessaire pour valider les délibérations.

Les décisions seront prises à la majorité absolue des voix, sauf les cas jugés graves par l'assemblée générale, dans lesquels elles devront réunir les deux tiers des voix. En cas d'ajournement faute d'un nombre suffisant de membres présents, l'assemblée sera de droit convoquée à huitaine; et les délibérations seront alors valables, quel que soit le nombre des membres présents; toutefois, l'assemblée ne pourra délibérer, dans ce cas, que sur les objets indiqués à l'ordre du jour de la précédente réunion.

*Art.* 45. — Aucun membre ne peut prendre la parole en assemblée générale qu'après l'avoir obtenue du président.

Les délibérations portant décision définitive auront lieu au scrutin secret, comme pour la nomination des membres du comité. En cas de partage, la voix du président est prépondérante.

Si les deux premiers scrutins de nomination ne donnent aucun résultat, il est procédé à un scrutin de ballottage entre les deux membres qui ont obtenu le plus de voix.

*Art.* 46. — Les membres honoraires sont convoqués aux assemblées générales, où ils ont voix consultative.

*Des membres honoraires.*

*Art.* 62 *bis.* — La Société, comme témoignage de sa haute estime et de sa considération, peut accorder le titre de président honoraire à vie au chef d'orchestre qui se retire après vingt années de services au moins.

CHAPITRE XIV

*Modifications aux statuts.*

*Art.* 81. — Aucune modification ne pourra être faite aux présents statuts si elle n'est présentée par le comité après une délibération ayant réuni la majorité absolue de ses membres, ou si elle n'est demandée par dix membres au moins, qui auront fait parvenir leurs propositions au comité.

Tout projet de modifications devra être communiqué aux sociétaires au moins huit jours avant la discussion. Cette communication comportera :

1° L'article et le paragraphe visés;

2° La ou les modifications projetées.

Le comité présentera, dans le délai d'un mois, son rapport sur les modifications demandées et l'assemblée générale décidera. Les modifications régulièrement adoptées en assemblée générale sont annexées aux présents statuts.

## LA SALLE DES CONCERTS

La salle des Concerts du Conservatoire fut édifiée, par arrêté en date du 3 mars 1806, d'après les plans de l'architecte Delannois, sur un ancien marais, au milieu du jardin des Menus-Plaisirs.

A l'origine, elle comprenait 1.078 places, réparties entre ses trois étages.

Ainsi qu'on a pu le voir par les extraits des procès-verbaux que nous avons reproduits précédemment, la salle subit d'assez importantes modifications en 1866. Rappelons encore qu'en 1897, au lendemain du terrible incendie du Bazar de la Charité, la commission supérieure des théâtres, afin d'assurer la sécurité du public, imposa à la *Société des Concerts* la suppression de 150 places[1].

Il est intéressant de remarquer que la disposition des instruments de l'orchestre dans la Salle des Concerts est, à part quelques légères modifications apportées dans les places assignées aux violoncelles et aux contrebasses, absolument semblable à celle adoptée dès le principe par Habeneck.

Voici en quels termes Deldevez, dans le remarquable ouvrage qu'il a consacré à la *Société des Concerts*, apprécie la salle du Conservatoire :

« Il s'est rencontré également que la Salle des Concerts, disposée d'une façon si heureuse, a formé, pour ainsi dire, un instrument unique, le plus admirable qu'on puisse imaginer pour l'interprétation de si merveilleux chefs-d'œuvre. Aussi, est-il impossible d'aller au delà des conditions que l'exiguité[2] de la salle impose.

« Cette salle, si bien appropriée par sa construction acoustique à l'exécution des œuvres musicales et qui, suivant une expression si souvent répétée, est elle-même un instrument. »

Etwart écrivait aussi en 1860 :

« Beaucoup de personnes, privées de pouvoir assister aux concerts de la Société, expriment annuellement le désir que le comité fasse construire un plus vaste local; mais l'expérience qui a été faite très souvent prouve surabondamment que le style très délicat et très fleuri des symphonies qui forment le fond du répertoire fait une loi à la Société de ne pas abandonner une salle qui, de l'avis des connaisseurs, est une espèce de Stradivarius, tant sa sono-

1. On verra le plan de la Salle des Concerts dans l'article : *Théâtres et Salles de concerts* de l'*Encyclopédie*.

2. L'exiguité de la *Salle des Concerts du Conservatoire* a, de tous temps, obligé la Société à réduire au strict minimum le service des billets de faveur. Encore, à de très rares exceptions près, ces services constituent-ils plutôt une servitude. Seuls, parmi les membres de la Société, ceux du comité, dont les fonctions si délicates en même temps que si lourdes sont absolument gratuites, bénéficient, pour chacun des concerts, de deux places, très mauvaises d'ailleurs. A la presse sont attribuées les deux secondes loges situées sur la scène.

rité est parfaite, et dont la construction remplit les conditions acoustiques les plus favorables pour l'objet auquel elle est destinée. »

Nous ne pouvons qu'approuver les opinions émises par ces deux maîtres.

## COMITÉ. — RÉPÉTITIONS. — PERSONNEL DE L'ORCHESTRE ET DES CHŒURS. — ABONNÉS.

### Le comité.

Le comité de la *Société des Concerts* est investi de pouvoirs très étendus.

C'est lui qui arrête les dates des concerts, la composition des programmes, la date des assemblées générales annuelles ou extraordinaires. Il nomme à tous les emplois : sociétaires, aspirants, chefs de pupitres et solistes; il décerne le titre de membre honoraire — titre très envié — sans que l'assemblée générale ait à intervenir.

Le comité se réunit au Conservatoire le mardi de chaque semaine, à neuf heures précises du matin, sans jamais se départir de cette exactitude qui est un des éléments de la force et de la discipline de la Société.

La salle de ses délibérations est située au second étage, au-dessus de l'ancienne bibliothèque du Conservatoire. C'est un local exigu, sans aucun ornement : une table, un piano et sur la cheminée un buste en bronze de Beethoven, car le maître immortel, depuis la fondation de la Société des Concerts, préside partout à ses travaux. Il est le dieu toujours présent et toujours glorifié.

En l'absence du directeur du Conservatoire, de droit président de la Société, le comité est présidé par le chef d'orchestre vice président, et, à son défaut, par le doyen d'âge.

### Les répétitions.

Les répétitions de la *Société des Concerts* ont lieu deux fois par semaine, à neuf heures du matin, des premiers jours de novembre à fin avril, époque à laquelle la session se termine.

Le même programme étant donné deux dimanches de suite (1re et 2e série), les deux répétitions qui précèdent la 1re série sont générales, c'est-à-dire que l'orchestre et les chœurs procèdent à une exécution d'ensemble. Néanmoins, lorsque le programme ne comporte pas d'œuvres de longue haleine, réclamant l'adjonction de l'élément choral, — le cas est assez fréquent, — l'orchestre et les chœurs travaillent séparément jusqu'à dix heures et demie environ, pour se grouper ensuite.

Pour le deuxième concert (2e série), il n'y a qu'une répétition générale, le samedi, veille de ce concert. Celle du vendredi est employée à préparer les œuvres qui figureront sur un programme ultérieur.

Les répétitions, nous l'avons dit, commencent à neuf heures précises et prennent fin à onze heures, lorsqu'elles sont partielles, et vers onze heures et demie ou midi lorsqu'elles sont générales.

L'orchestre répète toujours dans la salle du Conservatoire. Pour les répétitions partielles, les chœurs répètent au Conservatoire également, dans la petite salle du rez-de-chaussée, affectée aux cours d'opéra, d'opéra-comique, de tragédie et de comédie.

A neuf heures sonnantes, l'appel des sociétaires et aspirants est fait, pour l'orchestre, par le commissaire du personnel, pour les chœurs par un membre du comité. Cet appel est suivi d'un contre-appel. Tout sociétaire absent au premier appel est passible d'une amende d'un quart de droit.

Les répétitions commencent aussitôt après l'appel.

A l'exception des répétitions générales du samedi, les études se font rigoureusement à huis clos. C'est de règle absolue. Seuls, le samedi, les élèves des classes de composition, de contrepoint et d'orgue sont admis.

Nous croyons être en droit d'affirmer que nulle part ailleurs qu'à la *Société des Concerts*, une première lecture n'est faite avec plus de correction, plus d'ensemble, plus de nuances, plus de compréhension immédiate du caractère de l'œuvre mise à l'étude. Ces qualités ont, de tout temps, toujours profondément émerveillé les compositeurs et les artistes étrangers qui ont eu l'occasion de les juger. A cette occasion, il y a lieu de faire remarquer que les membres de l'orchestre sont tous des lauréats du Conservatoire, où ils ont, de plus, suivi les classes de solfège qui sont, par les résultats exceptionnels qu'on obtient chaque année, un sujet d'étonnement pour toutes les grandes écoles musicales de l'Europe.

Il serait injuste de ne pas faire ressortir également la valeur des artistes des chœurs, qui, en dehors de la Société, sont pour la plupart des professeurs dont l'enseignement est justement réputé.

Les répétitions des chœurs sont dirigées par un artiste nommé tous les deux ans en assemblée générale. Cet artiste porte le titre de : répétiteur des chœurs.

Un accompagnateur lui est adjoint qui ne peut, en aucun cas, devenir sociétaire ni bénéficier, par conséquent, d'aucune des prérogatives attribuées aux membres exécutants.

Parmi les artistes qui ont occupé le poste de répétiteur du chant, citons MM. Théodore Dubois, Heyberger, Paul Vidal, Samuel Rousseau, Schwartz, Jean Gallon.

La génération actuelle semble avoir peu retenu le nom de Heyberger. Mais tous ceux qui, comme nous, ont eu le rare bonheur d'apprécier sa grande maîtrise, gardent un souvenir ému de l'homme exquis, du maître compétent et averti dont le dévouement inlassable pour la *Société des Concerts* restera comme un noble et pur exemple de haute et filiale conscience artistique.

Les répétitions des chœurs offrent cette particularité très intéressante et bien digne d'être mentionnée que, à de très rares exceptions près, les œuvres même les plus difficiles sont exécutées à première vue avec les paroles et le plus souvent, toutes parties réunies. C'est, du reste, cette grande supériorité des chœurs qui permet à la *Société des Concerts* de mettre au point aussi rapidement qu'elle le fait, des œuvres de longue haleine, telles que l'immense *Passion selon saint Jean* de J.-S. Bach, par exemple.

Ajoutons encore que, fréquemment, certains artistes des chœurs étaient appelés à se produire comme solistes, avant le régime actuellement en vigueur pour l'emploi des chœurs.

### Composition du comité actuel et tableau du personnel (orchestre et chœurs) (1929).

| | |
|---|---|
| Président, le directeur du Conservatoire. | H. Rabaud. |
| Vice-président et chef d'orchestre ..... | Ph. Gaubert. |
| Secrétaire ..... | A. Tracol. |
| Commissaire du personnel..... | P. Villain. |

Commissaire du matériel ..... E. Epinoux.
Archiviste-caissier..... E. Deblauwe.
Agent-comptable ..... R. Delbos.
Commissaire de la publicité..... L. Serret.
Membre adjoint..... A. Le Métayer.

### Caisse d'allocations.

Secrétaire..... A. Seitz.
Trésorier..... F. Luquin.
Agent comptable..... L. Bleuzet.

(Ces trois artistes ne font pas partie du comité.)

### Orchestre.

#### Artistes de l'orchestre.

Chef d'orchestre : M. Philippe Gaubert.

*Premiers violons :*

Merckel. — A. Le Métayer.
Luquin. — Pascal.
Besnier. — Poirier.
Candela. — Guérin.
Debruille. — Hardy.
Lestringant. — Lespine.
H. Dumont. — Carembat.

*Seconds violons :*

Tracol. — Eiselé.
Serret. — Lovisolo.
Dony. — Lepetit.
P. Gaillard. — Benedetti.
Séru. — Maché.
Savoye. — Warlot.
Fourment. — Hcot.

*Altos :*

Villain. — Elissalde.
Droget. — Lagabère.
Seitz. — Seigneur.
Ch. Le Métayer. — Desestre.
Michaux.

*Violoncelles :*

Cruque. — Hérouard.
J. Dumont. — Fréchéville.
Gurt. — Ladoux.
Deblauwe. — Delacourcelle.
Gaudichon.

*Contrebasses :*

Gasparini. — Leduc.
Pickett. — Brousse.
A. Charon. — Larmée.
H. Boucher.

*Flûtes :*

Moyse. — Lavaillotte.
Manouvrier.

*Hautbois et cor anglais :*

Bleuzet. — Boudard.
Gobert.

*Clarinettes :*

Costes. — Guyot.

*Clarinette-basse :*

J. Loterie.

*Bassons :*

Fr. Oubradous. — Ferd. Oubradous.

*Basson et contrebasson :*

Guilloteau.

*Cors :*

Vuillermoz. — Morin.
Delorange. — Epinoux.

*Trompettes :*

Vignal. — Harscoat.
Carrière. — Lamourt.

*Trombones :*

Couhlaud. — Tudesq.
Delbos.

*Tuba :*

Appaire.

*Harpes :*

Cœur. — Mlle Lautemann.

*Timbales :*

Perret.

*Batterie :*

Laval. — Clavette.

*Orgue :*

G. Jacob.

### Chœurs (avant 1925).

Répétiteur du chant : M. Jean Gallon.
Pianiste-accompagnateur : M. Jean Verd.
Premiers dessus : Mmes Drees-Brun, Paoletti, Hénault, Giovanetti, Cheyrat, Dupiré, Barbaine, Duran, Clamer, Notick, Bossakiewich.
Seconds dessus : Mmes Laplèche, Thiadzat, Delail, Guyon-Delaspre, Ediat, Calbier, Ray, Lagneau, Revel-Germain.
Premiers altos : Mmes Muriel, Narçon, Boivent, L. Cartier, Monniot, Brégeot.
Seconds altos : Mmes Dobun, Nizet, Gladser, Charpentier, Bosio, Ducreux, Roulleau, Camber, Cosset, Coquelet, Rosita, Etienne.
Premiers ténors : MM. Luciani, Claudin, Millot, Sujol, Bardtel, Fréville, Toraille, Tramasset, Mallet.
Seconds ténors : MM. Mille, Gelder, Rochier, Labère, Brulfert, de Lausnay, Adbéry, Gautier.
Premières basses : MM. Roques, Perrin, Boussagol, Vernaelde, Dérivis, Manson, Vals, David, Bernard.
Secondes basses : Aubert, Narçon, Betbéder, Tornié, Rose, Besson, Delmont, Marcisio, Clamer.

Ainsi qu'on l'a vu plus haut[1], depuis 1925, les choristes sont supprimés par extinction. Ceux qui subsistent s'adjoignent aux artistes du chœur mixte de Paris pour les exécutions comportant une partie chorale.

### Les abonnés.

Depuis quelques années, la physionomie des habitués de la *Société des Concerts* s'est sensiblement modifiée. Nombre de vieux abonnés qui furent, pour la plupart, les collaborateurs de la première heure, ont disparu successivement en léguant à leurs enfants, suivant une coutume constante, les places qu'ils avaient si longtemps occupées avec une fidélité dont on ne saurait se souvenir sans éprouver une émotion très légitime.

Ceux-là étaient restés les admirateurs fervents, irréductibles des vieux maîtres. Haydn, Mozart, Mendelssohn et Beethoven étaient les dieux dont ils voulaient réentendre toujours et quand même les immortelles inspirations.

Nous les revoyons encore, têtes blanches, comme emplies déjà de visions d'au delà, écoutant les yeux clos, en un recueillement si profond qu'on eût pu croire, à ces moments-là, qu'il se célébrait quelque divin mystère. Malheur à l'imprudent qui eût, volontairement ou non, troublé ou détourné l'attention, ne fût-ce qu'en développant trop brusquement son programme. Aussitôt, toutes ces paupières closes se soulevaient, et on foudroyait l'imprudent de regards courroucés. Malheur aussi au comité qui s'avisait d'introduire, même timidement, dans ses programmes une œuvre un peu plus hardie. Alors c'était une pluie de réclamations qui lui parvenait, une avalanche de lettres, les unes empreintes d'un noble courroux, les autres épigrammatiques.

Quel était donc l'imposteur qui avait osé frauchir

1. Voir page 3705.

les portes du temple du dieu BEETHOVEN, sans ôter ses sandales?

Le public actuel n'a plus, il faut le constater avec tristesse, ce recueillement qui donnait aux séances de l'illustre Société un caractère tout particulièrement impressionnant.

Alors que, jadis, les concerts commençaient et se terminaient au milieu d'un silence religieux, aujourd'hui, nombre d'abonnés prennent possession de leurs places au milieu de l'exécution d'une symphonie. C'est là une attitude vraiment déplorable, et nous savons plus d'un vieux sociétaire, de ceux-là qui restent, en leur profond attachement à l'illustre compagnie, les gardiens vigilants et rigides de ses traditions et de sa forte discipline, qui se montre profondément attristé de ces mœurs nouvelles.

Nous ne saurions terminer cette étude sur la *Société des Concerts* sans nous incliner pieusement devant la mémoire de ceux-là qui, après l'avoir servie dévotieusement comme une petite patrie, sont entrés dans la gloire éternelle en défendant, à coups d'héroïsme, cette grande patrie qu'est la France. Ces vaillants avaient pour noms : TRAMASSET (chant) et LECLERCQ (hautbois), sociétaires; BAILLEUX (cor), BINEAUX (clarinette), GIRARD (timbale, clavier), JENE (violon), TÉRISSE (chant), aspirants. Leurs noms resteront écrits en caractères indélébiles au fronton de cette grande institution qu'est la *Société des Concerts du Conservatoire*.

## CONCERTS FONDÉS DEPUIS 1828

La plupart des entreprises musicales qui s'inspirèrent de la *Société des Concerts* n'eurent qu'une durée trop éphémère pour que nous nous imposions d'en retracer l'existence par le détail. Nous nous bornons donc à mentionner les *Concerts Historiques* créés par FÉTIS le 8 avril 1832, et qui disparurent après leur 4e séance, le 2 avril 1833; — le *Gymnase musical* fondé par TILMANT aîné en 1854; l'*Union musicale* due à l'initiative de MANERA. Cette société, qui se faisait entendre dans la salle du Casino PAGANINI, fut dissoute en 1854. Félicien DAVID, BERLIOZ et SEGHERS la dirigèrent successivement. Mais, après ce rapide souvenir donné à des initiatives qui, pour n'avoir pas été des plus heureuses, n'en méritent pas moins la reconnaissance de tous ceux qui, de génération en génération, se sont donné la noble mission de révéler à la foule le génie musical de tous les temps, voici qu'une belle et généreuse figure apparaît. Nous avons nommé Jules PASDELOUP. Jules PASDELOUP eut ce rare mérite de comprendre qu'à côté de l'art en quelque sorte officiel personnifié par la *Société des Concerts*, mais réservé, par lui-même, à trop peu d'élus, il y avait une place très enviable pour une institution pouvant ouvrir plus largement ses portes et donner la volée aux chefs-d'œuvre jusqu'ici confinés dans la salle unique, mais malheureusement trop exiguë, du Conservatoire.

Né à Paris le 15 septembre 1819, PASDELOUP (Jules-Etienne) fit de brillantes études au Conservatoire. Après avoir remporté un premier prix de solfège et un premier prix de piano, il y fut, tour à tour, répétiteur d'une classe de solfège, professeur de clavier et professeur agrégé de la classe d'ensemble vocal.

Mais ces fonctions ne suffisaient pas à satisfaire sa généreuse ambition, son ardeur de prosélytisme, son apostolat d'art. Convertissant son rêve en une vibrante réalité, il fonda en 1851 la *Société des jeunes artistes du Conservatoire*. Dès la première séance, qui fut donnée au mois de février dans la salle HERZ, il eut la joie de constater qu'il était suivi et soutenu par toute une élite de dilettantes empressés à applaudir sa brillante phalange d'artistes, animée d'une foi et d'une fougue toutes juvéniles.

Bientôt, la salle HERZ ne suffisant plus à contenir ce public attentif, PASDELOUP loua le Cirque d'Hiver, et, dès ce jour, se trouvèrent créés ces *Concerts populaires de musique classique* qui furent le point de départ d'entreprises similaires, fondées depuis dans la plupart des grande villes de France.

Le premier concert eut lieu le dimanche 27 octobre 1861.

Les prix des places étaient fixés à 5 fr., 2 fr. 50, 1 fr. 25 et 0 fr. 75 centimes.

Le programme comportait :

1° *Ouverture d'Obéron* (WEBER); 2° *Symphonie Pastorale* (BEETHOVEN); 3° *Concerto de violon* (MENDELSSOHN), exécuté par ALARD; 4° *Hymne* (HAYDN); 5° *Ouverture du Jeune Henri* (MÉHUL).

Dès le premier concert, le succès fut décisif, et l'avenir de l'entreprise assuré.

A côté des grands classiques, PASDELOUP eut le souci de réserver une place assez importante aux compositeurs vivants, dont il contribua vaillamment à établir la notoriété. C'est ainsi qu'après avoir inscrit sur ses programmes les noms de J. RAFF, RUBINSTEIN, TSCHAÏKOWSKY, GRIEG, etc., il y introduisit courageusement celui de Richard WAGNER, témoignant par là d'un éclectisme qui n'alla pas sans avoir à soutenir de rudes assauts contre ceux que le nom du maître allemand avait, encore à cette époque-là, le don d'exaspérer.

Par sa noble et belle ardeur, par sa conviction inébranlable, par sa foi artistique, PASDELOUP sut forcer l'admiration. L'art musical français lui doit, à ce titre, une place à part parmi ceux qui l'ont le plus fidèlement servi.

En 1866, tout en continuant ses séances du Cirque d'Hiver, il fonda une entreprise de concerts qui eurent lieu trois fois par semaine, dans la salle de l'Athénée, rue Scribe. Mais, malgré l'attrait des programmes, où voisinaient, à côté des grands classiques, les noms de maîtres tels que GOUNOD, MASSENET, BIZET, LALO, etc., il dut renoncer à cette nouvelle tentative, qui fut marquée, sans qu'on en puisse déterminer exactement les causes, d'une certaine froideur.

Enfin, en 1868, PASDELOUP prit la direction du Théâtre Lyrique. Mais il ne fut pas plus heureux, car il dut, moins de deux ans après, renoncer à cette fonction.

Ce n'est pas sans tristesse qu'il nous faut mentionner que l'homme dont toute la vie, toute l'intelligence, avaient été consacrées au triomphe d'une grande et noble idée, ne dut qu'à la généreuse initiative de COLONNE et de FAURÉ, qui organisèrent un concert à son profit, de ne pas terminer ses jours dans le dénuement le plus complet.

Il mourut à Fontainebleau le 13 août 1887.

### Association des Concerts Lamoureux.

LAMOUREUX (Charles) est né à Bordeaux le 28 septembre 1834. Admis au Conservatoire en 1850, il y obtint, en 1854, le premier prix de violon. Peu après,

il entra à l'orchestre de l'Opéra. Mais, ni ses nouvelles fonctions ni les études qu'il poursuivait sous la direction de Tolbecque, de Leborne et de Chauvet, pour l'harmonie, la fugue, le contrepoint et la haute composition, ne suffisaient à satisfaire son infatigable activité et à lui imposer de rester dans le rang, comme collaborateur anonyme de la pensée des maîtres.

En effet, bientôt il se signala à l'attention du monde musical en fondant une société de quatuors, et surtout en organisant les célèbres auditions de *l'Harmonie Sacrée* données au Cirque des Champs-Elysées. Il y fit entendre pour la première fois, en 1874 et 1875, le *Messie, Judas Macchabée, La Passion*, ainsi qu'un grand nombre d'œuvres nouvelles, notamment : *Ève* de Massenet et *Gallia* de Gounod.

Nommé chef d'orchestre de l'Opéra-Comique en 1875, il résigna ses fonctions en 1877 pour prendre le bâton de chef d'orchestre de l'Opéra.

Ce fut en 1881 qu'il inaugura les concerts qui prirent plus tard, en 1897, le titre définitif d'*Association des Concerts Lamoureux*.

Jusque-là, toutes les manifestations musicales qu'il organisa et qu'il dirigea furent donc dues exclusivement à son initiative personnelle. Il convient de rappeler, à ce sujet, qu'il fut le seul organisateur des représentations de *Lohengrin* données en mai 1887 à l'Eden-Théâtre et de *Tristan*, en octobre 1899, au Nouveau-Théâtre.

L'orchestre Lamoureux occupa successivement, depuis 1881, date de son premier concert, les salles suivantes :

Théâtre du Château-d'Eau, du 23 octobre 1881 au 3 avril 1885;

Eden-Théâtre, du 8 novembre 1885 au 8 avril 1887;

Cirque des Champs-Elysées, du 30 octobre 1887 au 16 avril 1897;

Même local (sous le titre définitif d'*Association des Concerts Lamoureux*), du 14 novembre 1897 au 31 mars 1899;

Retour au Château-d'Eau, du 12 novembre 1899 au 25 mars 1900;

Nouveau-Théâtre, 4 novembre 1900 au 13 avril 1906.

Parmi les auditions qui eurent le plus de retentissement, il faut retenir l'inoubliable exécution du premier acte de *Tristan* (théâtre du Château-d'Eau, 1884), le premier acte de *la Walkyrie* (Théâtre de l'Eden, 1886) et le premier acte de *Briseis* de Chabrier (Cirque des Champs-Elysées, 1897).

Notons encore que Lamoureux fit connaître au public parisien un grand nombre de compositeurs qui ont conquis depuis une réputation universelle. On lui doit d'avoir entendu pour la première fois, Mmes Materna et Lilli Lehmann, ainsi que MM. Van Dyck et Paderewsky.

Lamoureux conduisit pour la dernière fois *Tristan* le 16 décembre 1899, et son dernier concert le 17. Il mourut quatre jours après.

Par son indomptable énergie, par son esprit d'initiative, par sa profonde connaissance de l'orchestre, par son sens très sûr de la modernité, Lamoureux a, plus que tout autre peut-être, ouvert libre et large la voie dans laquelle la musique moderne s'est si hardiment engagée. Ni les sarcasmes, ni les outrages qu'on lui jeta à la face, ni les obstacles de toutes sortes qu'on se plut à semer sur sa route, ne le détournèrent un seul instant du but qu'il eut la noble ambition d'atteindre. Et c'est bien à sa volonté irréductible, à sa foi inébranlable, que la France doit d'avoir compris, souvent malgré elle, toute l'immensité de ce génie qui a laissé au monde l'œuvre colossal qui va de *Rienzi* à *la Tétralogie*. Nul mieux que M. Camille Chevillard, son gendre, ne pouvait être désigné pour recueillir la lourde tâche sous laquelle Lamoureux ne faiblit pas un seul instant. Déjà, en 1897, Camille Chevillard avait suppléé Lamoureux, alors que celui-ci, remplissant des engagements pris, faisait une tournée triomphale à l'étranger. Tout de suite, il s'avéra, par sa haute compréhension des Ecoles et des styles, par son sang-froid, par la solidité de son bras sûr et précis, comme un des premiers chefs d'orchestre de notre époque.

Respectueux de la pensée de celui dont il recueillit l'héritage, il continua, en l'élargissant encore, de marcher dans la voie que Lamoureux avait ouverte. Nous lui devons, notamment, d'avoir initié le public parisien à une grande partie des œuvres de Liszt, dont il a fait jouer la *Faust-Symphonie* pour la première fois en 1900, le *Rheingold*, le 3e acte de *Siegfried*, le 3e acte de *Götterdammerung*, plus de cent cinquante œuvres de compositeurs français, et enfin de nous avoir, en quelque sorte, révélé le génie profondément musical et très personnel de l'Ecole Russe moderne.

Cette courte étude consacrée aux Concerts Lamoureux ayant été écrite en 1914, quelques mois avant la guerre, nous n'avions pas cru devoir l'élargir par des notes biographiques consacrées à Camille Chevillard. Elles s'imposent aujourd'hui, par suite de la disparition de ce grand et pur artiste, survenue le 29 mai 1923. Ajoutons que, depuis 1920, il s'était adjoint comme collaborateur, M. Paul Paray, grand prix de Rome et « chef d'orchestre de premier ordre », ainsi que Camille Chevillard avait tenu à le préciser, dans une note qu'il avait bien voulu m'adresser quelques mois avant sa mort.

Camille Chevillard était né à Paris le 14 octobre 1859. Tout contribua à l'heureux développement de ses aptitudes musicales, son père, Alexandre Chevillard, virtuose de premier ordre et professeur au Conservatoire, s'étant institué le maître attentif de cette jeune intelligence si richement douée pour l'art. Au Conservatoire, Camille Chevillard fut, pour le piano, un des plus remarquables élèves de Mathias. Ses œuvres comprennent : *Quintette* pour cordes et piano, *Quatuor* pour cordes et piano, *Quatuor* pour cordes, *Trio* pour violon, violoncelle et piano, *Sonate* pour piano et violon, *Sonate* pour piano et violoncelle, et encore différentes œuvres pour piano et violon, piano et violoncelle : *Thèmes et variations, Etude chromatique* pour piano, *Ballade symphonique, Le Chêne et le roseau* (poème symphonique), *Fantaisie symphonique*, auxquelles s'ajoutent nombre de mélodies pour chant et piano.

Toutes ces œuvres portent la marque d'un tempérament d'autant plus personnel, que Camille Chevillard se forma absolument seul, échappant, ainsi, à l'influence librement acceptée ou subie d'un maître.

Si Camille Chevillard fut un chef d'orchestre hors de pair, il fut aussi « le chef » dans toute l'acception du mot. Très absolu, il entendait, pour la plus grande gloire de son art, que ses conseils fussent acceptés sans réplique. Mais la sévérité avec laquelle il présidait aux répétitions était plus apparente que réelle. Dès qu'il avait quitté le bâton, — nous allions écrire : le sceptre, — il redevenait aussitôt l'artiste sensible et généreux dont le cœur s'ouvrait largement à toutes les infortunes. Nous nous faisons un pieux

devoir de rendre ce dernier hommage à une mémoire qui restera chère à tous ceux qui veulent, avant tout, que l'art soit fait de probité et de sincérité.

**Association artistique des Concerts Colonne.**

La création des Concerts Colonne remonte au 2 mars 1873.

Voici en quels termes s'exprimait le distingué musicographe Charles MALHERBE, en une excellente notice publiée au mois de mars 1903 :

« C'était en 1873. Un jeune éditeur nommé Georges Hartmann avait, peu d'années auparavant, ouvert sur le boulevard de la Madeleine un petit magasin de musique qui ne devait pas tarder à s'agrandir et à prospérer... Avide de formules nouvelles, ou plutôt las de toute formule, il aspirait à marcher de l'avant, et comme il possédait cette force mystérieuse, faite de charme et d'autorité, qui attire et qui impose, il avait promptement réussi à grouper autour de lui presque tous, disons même tous les talents de la jeune école.

« Un jour vint où il ne suffit plus à ce hardi novateur de vendre du papier noirci de notes. Il voulut produire au dehors, les œuvres que ce papier représentait, donner la vie à ces notes, répandre enfin dans la foule le nom de tant de jeunes compositeurs qu'elle avait trop longtemps ignorés.

« Alors il loua, pour le dimanche, la salle de l'Odéon; il recruta un orchestre dont il confia la direction à Edouard COLONNE, et, bravement, plus riche d'espoir que d'argent, il ouvrit, le 2 mars 1873, le *Concert national,* en donnant une première matinée d'orchestre.

« Telle est l'origine de l'*Association artistique.* »

Nous croyons intéressant de donner ici le programme de ce premier concert :

PREMIÈRE ANNÉE

## 1ER CONCERT NATIONAL

DIMANCHE 2 MARS 1873

AVEC LE CONCOURS DE

**Mme P. VIARDOT et de M. C. SAINT-SAENS**

PROGRAMME

1. *Symphonie Romaine* (Op. 90)..... MENDELSSOHN.
2. *Rêverie* ..... SCHUMANN.
3. *Concerto, en sol mineur* ..... C. SAINT-SAENS.
   Exécuté par l'auteur.
4. *Jeux d'Enfants,* petite suite d'orchestre..... G. BIZET.
   A. *Trompette et Tambour,* marche.
   B. *La Poupée,* berceuse.
   C. *La Toupie,* impromptu.
   D. *Petit mari, petite femme,* duo.
   E. *Le Bal,* galop.
5. *Le Roi des Aulnes,* ballade..... F. SCHUBERT.
   Chantée par Mme P. Viardot.
   Accompagnée par M. C. Saint-Saëns.
6. *Carnaval.* — N° 4 de la suite d'orchestre..... E. GUIRAUD.

L'orchestre sera dirigé par M. E. Colonne.

Si cette première tentative attira un public nombreux et enthousiaste, elle fut moins heureuse au point de vue des recettes, la modicité du prix des places ne permettant pas de couvrir les frais de l'entreprise. COLONNE se vit contraint de cesser les manifestations du *Concert national,* après la sixième audition.

Les compositeurs et les dilettantes eurent à le regretter, car, en ce laps de temps si court, il avait fait exécuter, notamment : la *Fantaisie espagnole* de LALO, les *Scènes pittoresques* et *Marie Magdeleine* (1re audition) de MASSENET et *Rédemption* de César FRANCK.

Mme VIARDOT et SAINT-SAËNS se firent entendre au premier concert.

Mais COLONNE, qui avait résigné ses fonctions de chef d'orchestre de l'Opéra pour se donner tout entier au *Concert national,* n'était pas homme à accepter ce premier échec sans faire appel à son indomptable énergie. Son tempérament généreusement combatif, la conscience très nette qu'il avait de sa valeur, son désir de servir la cause des jeunes compositeurs, l'incitèrent à poursuivre la tâche commencée.

Un an après la disparition du *Concert national,* il fondait l'*Association artistique,* qu'il installa au Châtelet et qui, d'année en année, de victoires en victoires, est devenue cette magnifique institution symphonique dont la renommée a conquis le monde.

Il est permis d'avancer que plus d'un compositeur n'aurait pas connu la notoriété, s'il n'avait reçu à l'*Association artistique* l'accueil le plus large et le plus empressé.

C'est faire acte de justice et de gratitude de saluer ici la mémoire d'un homme qui servit avec un zèle d'apôtre la cause de la musique française.

COLONNE (Judas, dit Jules, puis Edouard) est né à Bordeaux le 23 juillet 1838.

Tout jeune, il entra au Conservatoire, où il eut comme maîtres GIRARD et SAUZAY pour le violon, ELWART pour l'harmonie et Ambroise THOMAS pour le contrepoint. Il obtenait, en 1858, le premier prix

d'harmonie, et en 1863 le premier prix de violon.

Admis à l'orchestre de l'Opéra en qualité de premier violon, il fut désigné par la suite pour remplir la fonction de chef d'orchestre, fonction qu'il abandonna en 1871, ainsi que nous l'avons mentionné précédemment.

Malgré le labeur énorme que lui imposaient les concerts dominicaux, COLONNE reprit, de 1892 à 1893, le bâton de chef d'orchestre de l'Opéra. Il y monta *Salammbô*, *Samson et Dalila* et *la Walkyrie*.

En 1897, il instituait, au *Nouveau Théâtre*, les matinées du jeudi. Il y donna place sur ses programmes aux chefs-d'œuvre de tous les temps et de toutes les écoles.

Enfin, il fit encore une belle et productive propagande en faveur de la musique française, en organisant, avec son orchestre, de nombreux concerts dans les grandes villes de France et de l'étranger.

Mais ce qu'il importe de retenir, c'est le culte tout particulier qu'il avait voué à BERLIOZ, dont il imposa le génie avec un courage et une ténacité qui reçurent leur juste récompense. On sait que *la Damnation de Faust*, remarquablement exécutée, rallie toujours au Châtelet, les admirateurs fervents du maître.

COLONNE, qui, depuis 1909, s'était vu contraint, par suite de son état de santé, d'abandonner le bâton, en confiant l'intérimat à M. Gabriel PIERNÉ, est mort le lundi de Pâques, 26 mars 1910, à six heures du soir.

Depuis 1910, M. Gabriel PIERNÉ préside aux destinées de l'*Association artistique*. Continuateur respectueux de la pensée d'Édouard COLONNE, le maître, dit une notice de MM. Charles MALHERBE et KŒCHLIN parue en mars 1923, « se montre accueillant à tous les talents qui lui semblent dignes du Châtelet. On peut dire, en vérité, que tous les musiciens notoires y furent représentés, et non seulement ceux-là, mais nombre de *jeunes*. »

Par là, ainsi qu'Édouard COLONNE, M. Gabriel PIERNÉ a grandement mérité la reconnaissance de tous ceux qui aspirent à voir l'école musicale française conserver dans le monde la réputation que toutes les nations se plaisent à lui reconnaître.

L'*Association artistique* ou, plus exactement, l'*Association artistique des Concerts Colonne*, ainsi que le mentionnent maintenant les affiches et les programmes, est, à l'exemple de la *Société des concerts du Conservatoire*, régie par un comité composé de dix membres dont le chef d'orchestre est de droit président.

L'orchestre est ainsi composé :

| | |
|---|---|
| Premiers violons | 20 |
| Seconds violons | 17 |
| Altos | 13 |
| Violoncelles | 12 |
| Contrebasses | 16 |
| Flûtes | 4 |
| Hautbois | 3 |
| Clarinettes | 3 |
| Bassons | 4 |
| Cors | 4 |
| Trompettes | 5 |
| Trombones | 4 |
| Tubas | 2 |
| Harpes | 2 |
| Batterie | 5 |
| Total | 174 exécutants. |

Ajoutons enfin que, pour les concerts comportant des œuvres chorales, l'Association artistique s'adjoint environ cent dix chanteurs.

Nous ne saurions négliger de mentionner ici les concerts qui eurent lieu à l'Opéra, de 1895 à 1897, grâce à l'heureuse et intelligente initiative de ses éminents directeurs, MM. BERTRAND et GAILHARD.

Déjà, des tentatives, qui n'eurent malheureusement pas de lendemain, avaient été faites en 1869 par Emile PERRIN, en 1870 par les artistes de l'Opéra, et en 1880 par VAUCORBEIL.

Avec MM. BERTRAND et GAILHARD, ces concerts obtinrent tout de suite un grand succès. Le bâton de chef d'orchestre, confié à MM. Paul VIDAL et Georges MARTY, était une garantie de la supériorité des exécutions. Disons encore que nombre d'auteurs furent appelés à diriger leurs œuvres, ce qui, évidemment, offrait un attrait de plus au public.

La place la plus large fut tout de suite attribuée aux jeunes compositeurs, et c'est à M. Vincent D'INDY que fut réservé l'honneur d'inaugurer le premier concert, avec des fragments de *Fervaal*.

Parmi les œuvres exécutées au cours de ces deux années avec des fortunes diverses, il y a lieu de retenir :

*3e Symphonie*, de M. WIDOR; *Saint Julien l'Hospitalier* (fragments), de M. Camille ERLANGER; *le Duc de Ferrare* (fragments), de Georges MARTY; *la Nuit de Noël*, de Gabriel PIERNÉ; l'*Enfant de Rome*, de M. Henri BUSSER; *Sainte Cécile*, de M. Charles LEFEBVRE; *la Belle au bois dormant*, de M. Georges HUE; la *Rapsodie cambodgienne*, de BOURGAULT-DUCOUDRAY; qui fut, avec *la Nuit de Noël* de M. Gabriel PIERNÉ, le grand succès de la saison; le *Requiem*, de M. Alfred BRUNEAU; *Saint Georges*, de M. Paul VIDAL; la *Symphonie*, de M. Paul DUKAS; *Vénus et Adonis*, de M. Xavier LEROUX; *Circé*, de M. Théodore DUBOIS; *la Mer*, de Victorien JONCIÈRES; *les Lupercales*, de M. André WORMSER.

Mais, malgré la supériorité des exécutions, le public se détourna peu à peu des concerts de l'Opéra, et force fut de les supprimer dès la fin de 1897, afin d'éviter un déficit qui menaçait de devenir, a-t-on prétendu, une véritable catastrophe financière.

On ne s'explique guère autrement que par les dimensions de la salle de l'Opéra, trop vaste pour des concerts purement symphoniques, les raisons de cet abandon de la part d'un public qui s'était montré très empressé au début. On ne saurait, en tout cas, rendre responsables de cet état de choses ni les anciens directeurs de l'Académie nationale, ni les chefs d'orchestre, dont le talent fut toujours à la hauteur de la mission qui leur était confiée.

Rappelons encore les tentatives intéressantes faites par M. Edouard BAOUSTET au Château-d'Eau et par Benjamin GODARD au Cirque d'Hiver, et accordons un souvenir reconnaissant à M. Eugène D'HARCOURT qui, sous le titre de *Concerts éclectiques populaires*, donna, de 1902 à 1906, des séances fort intéressantes et remarquablement dirigées.

Nous signalerons également la fondation, avant la guerre, par M. Pierre MONTEUX, de la *Société des Concerts populaires de Paris* (Concerts MONTEUX); cette association produisit, au Casino de Paris, de remarquables œuvres nouvelles, notamment en 1914, où l'on entendit, pour la première fois au concert, *Petrouchka* et *le Sacre du Printemps*, de STRAWINSKY.

### Concerts Straram.

Les concerts organisés par M. Walther STRARAM commencèrent à fonctionner, en janvier 1926, salle GAVEAU, où ils continuèrent jusqu'au 19 mai 1927.

Copyright by Librairie Delagrave, 1930.

Depuis cette date, les *Concerts Straram* eurent lieu dans la grande salle du théâtre des Champs-Elysées, où, actuellement, ils participent au Cycle WAGNER.

Au cours de ces concerts, M. STRARAM a abordé, non seulement le répertoire classique, mais encore le répertoire d'avant-garde. En même temps, il faisait entendre des œuvres peu connues ou délaissées des XVIIIe et XIXe siècles, dont plusieurs étaient écrites pour orchestre de chambre. Le programme du premier concert STRARAM, qui eut lieu le 21 janvier 1926, comportait : l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, de GLUCK; la *Symphonie en sol mineur, n° 40*, de MOZART; *l'Arche de Noé*, de V. RIETI (1re audition); *Images* (Rondes de printemps, Gigue, Iberia), de Cl. DEBUSSY. Le nombre des musiciens engagés pour ces séances est, en principe, de quatre-vingts à quatre-vingt-cinq et quelquefois davantage, suivant l'importance des œuvres interprétées. Quelquefois aussi, il se restreint à vingt-cinq ou quarante, lorsqu'il s'agit de compositions écrites pour orchestre réduit.

Depuis 1926, les *Concerts Straram* ont repris, à côté des œuvres du répertoire classique, nombre de compositions qui figuraient rarement sur les programmes ou qui, même, n'y figuraient pas. Citons des pièces de MONTEVERDI, de PURCELL, des concertos de VIVALDI, de BACH (*Concertos brandebourgeois*), d'HAENDEL, de MOZART, de BOCCHERINI, des concerts de RAMEAU; dans le domaine de la symphonie proprement dite, M. Walther STRARAM a fait exécuter nombre de compositions peu ou point jouées, symphonies de STAMITZ, d'HAYDN, de MOZART, de SCHUBERT (dont la symphonie n° 4), de SCHUMANN (dont la symphonie rhénane), de LISZT, de BRAHMS, etc. Il a donné aussi les ouvertures d'*Idoménée*, de MOZART; d'*Euphrosine*, de MÉHUL; de *Rosemonde*, de SCHUBERT; de *Geneviève*, de SCHUMANN, etc.

Parmi les auteurs appartenant aux jeunes écoles contemporaines, nous insisterons surtout sur ceux dont les œuvres parurent en première audition, et nous citerons les noms de : MM. A. ROUSSEL, FERROUD, HONEGGER, SAMAZEUILH, DELVINCOURT, R. STRAUSS, Roland MANUEL, RAVEL, MALIPIERO, SCHŒNBERG, A. DUCASSE, Fl. SCHMITT, S. LAZZARI, GROVLEZ, BLOCH, G. MIGOT, MIHALOVICI, HINDEMITH, MAUGUÉ, TANSMAN, CASADESUS, RIETI, LEVIDIS, BECK, KOECHLIN, JARNACH, Le FLEM, LARMANIAT, A. CASELLA, H. BUSSER, BENOIST-MÉCHIN, D. LAZARUS, LAZAR, J. RIVIER, FERVRE-LONGERAY, SPELMAN, A. WEBERN, T. HABSANYI, J. RODRIGO, de PALAU, M. DUPRÉ, PROKOFIEFF, etc.

### Orchestre symphonique de Paris.

L'*Orchestre symphonique de Paris* a été fondé en mai 1928, par un groupe de personnes désireuses de doter Paris d'un nouvel orchestre s'attachant à faire connaître à la fois des œuvres anciennes et des compositions de musiciens modernes. Comportant un comité d'honneur, un comité de patronage et des abonnés, cette association est administrée par un conseil que préside M. H. Monnet. Son comité de direction artistique comprenait à l'origine, trois chefs d'orchestre : MM. Ernest ANSERMET, Alfred CORTOT et Louis FOURESTIER. M. Pierre MONTEUX, qui avait été sollicité de prendre la direction de l'*Orchestre symphonique de Paris* dès sa fondation, fut empêché de se rendre à cette invitation en raison d'engagements antérieurs, mais il a accepté de conduire l'orchestre pendant la saison de printemps de 1929, le programme de l'association comportant deux saisons de concerts, une saison d'hiver et une saison de printemps. MM. ANSERMET et FOURESTIER ont assumé la direction artistique, avec M. Alfred CORTOT, de mai 1928 à mai 1929. M. CORTOT, par suite de ses obligations pianistiques, ne pouvant, comme il le désirait, consacrer tout son temps et toute son activité à sa tâche de chef d'orchestre, a insisté auprès de M. Pierre MONTEUX pour que celui-ci prît la direction de l'orchestre à partir d'avril 1929. Les séances ont lieu actuellement dans la grande salle PLEYEL, mais les premiers concerts furent donnés dans la salle du Théâtre des Champs-Elysées. Voici quel fut le programme, divisé en deux parties, du concert d'inauguration (19 octobre 1928) de l'*Orchestre symphonique de Paris* :

*Première partie :* sous la direction de M. L. FOURESTIER.

*Ouverture de Léonore, n° 2* ..... BEETHOVEN.
*4e Symphonie en la, op. 90* (italienne)..... MENDELSSOHN.
*Variations symphoniques pour piano et orchestre* (M. CORTOT)..... C. FRANCK.

*Deuxième partie :* sous la direction de MM. A. CORTOT et G. ANSERMET.

*Concerto brandebourgeois n° 2 en fa*..... J.-S. BACH.
(Cembalo conducteur, M. CORTOT.)
*Rugby, mouvement symphonique inédit*..... A. HONNEGER.
(Sous la direction de M. G. ANSERMET.)
*Iberia, Images pour orchestre, n° 2* ..... Cl. DEBUSSY.
(Sous la direction de M. G. ANSERMET.)

La caractéristique de ce nouvel orchestre consiste dans le régime inauguré pour les répétitions ; celles-ci ont lieu, en effet, tous les matins, à raison de six par semaine. On obtient, de la sorte, des exécutions dont le fini et la mise au point sont irréprochables. L'association comprend quatre-vingt-deux exécutants, mais pas de choristes. Les concerts ont lieu deux fois par mois et tous les dimanches, dans la grande salle PLEYEL. Divisée en deux parties, ainsi que nous l'avons dit, la saison annuelle des concerts s'étend d'octobre à mai. Nous signalerons particulièrement, à l'actif de l'association, les deux remarquables concerts du gala Igor STRAWINSKY donnés aux Champs-Elysées les 16 et 17 novembre 1928, où l'on entendit, en première audition à Paris, la *Symphonie* op. 1 du maître russe, son *Apollon Musagète*, son *Chant des bateliers sur le Volga*, la première suite de l'*Oiseau de feu* et une suite de *Petrouchka*, le tout sous la direction de STRAWINSKY lui-même[1].

A. VERNAELDE.

1. Cet article, laissé inachevé par le regretté VERNAELDE, a été complété par les soins de MM. A. TRACOL, BRUT, STRARAM et KIESGEN, que nous prions de vouloir bien trouver ici l'expression de tous nos remerciements. (N. D. L. D.)

# L'ORPHÉON

Par Henri RADIGUER

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE

Le mot *orphéon* est devenu d'un usage courant dans la langue française, au milieu du XIXe siècle, pour désigner les sociétés chorales, alors exclusivement composées de voix d'hommes, établies dans un grand nombre de villes et de bourgs, pour l'étude et la propagation du chant.

Par extension, le mot servit à former les locutions : mouvement orphéonique, monde orphéonique, lorsque, sous le second Empire, les progrès de l'éducation et les progrès de la facture instrumentale suscitèrent la création de très nombreuses sociétés populaires d'orchestres formés, soit d'instruments à vent en cuivre (fanfares), soit d'instruments à vent en bois et en cuivre (harmonies).

Jadis adopté avec ferveur, en France et hors de France, le mot *orphéon* est aujourd'hui quelque peu discrédité. Si un reste de fidélité traditionnelle le maintient encore en honneur parmi les adeptes des sociétés musicales populaires, il n'éveille que dédain ou indifférence parmi les artistes professionnels et les dilettantes. La Ville de Paris elle-même, dont une institution scolaire municipale fut l'origine de la création du mot, l'a délaissé.

Cependant, on ne doit pas méconnaître à ce point l'intérêt de cette partie de l'histoire musicale française, qui se résume dans le mot *orphéon*. A cette période se rattachent la reconnaissance officielle de la musique, comme matière d'enseignement obligatoire dans les programmes de l'éducation primaire, secondaire, supérieure, et le premier essai, tenté avec un succès complet, par un artiste musicien qualifié, WILHEM, pour développer l'œuvre des maîtres musiciens de la première République, et pour réaliser les idées sociales des penseurs qui, comme les saint-simoniens après les philosophes de la Révolution, attribuaient une large influence à la culture musicale dans les moyens d'assurer les progrès intellectuels de la nation.

A la veille de 1830, dans un appel adressé aux artistes (*Du passé et de l'avenir des Beaux-Arts*, Bibl. Nat. L. 190 *d*, n° 3), le disciple de Henri de Saint-Simon, Barrault, proclamait :

« Un seul art garde un vrai pouvoir, c'est la musique. L'artiste le plus populaire de nos jours est peut-être le musicien. Mais ce pouvoir, la musique ne le doit pas à sa perfection tardive, résultat nécessaire de l'introduction de l'harmonie, élément ignoré des anciens, qui s'y est élaboré ; elle le doit à sa nature même. A une époque où le symbole extérieur sous lequel se formulaient les sentiments et les besoins du cœur humain a péri, mais sans les entraîner dans sa ruine, cette langue vague et mystérieuse, qui répond à toutes les âmes, et reçoit de leur situation personnelle une traduction particulière, doit être la seule langue commune entre tous les hommes. Dans un tel état de choses, la poésie tout entière est dans la musique, et les paroles demeurent légitimement subalternisées, jusqu'à ce que la poésie, revêtant la précision, rétablisse un accord puissant entre les vers et la musique ; mais aujourd'hui, comme la lyre d'Ossian, elle évoque autour de nous des nuages fantastiques que chacun peuple et anime de ses regrets et de ses espérances. Aussi l'expression religieuse pure et solennelle que HAYDN, MOZART, CHERUBINI ont su lui donner, grâce à la souplesse de ce merveilleux langage, est-elle une sorte d'initiation aux pensées religieuses de l'avenir... Lorsque, par des moyens scientifiques, par des calculs rigoureux, nous annonçons qu'un nouveau monde est là, vers lequel il faut enfin se diriger, au lieu de louvoyer avec une éternelle timidité, les artistes n'ont-ils point de chants pour ranimer la tiédeur, pour enflammer le courage, pour nous exciter enfin à déployer toutes nos voiles, dans l'espoir d'atteindre ce but glorieux?.. Unis entre nous comme les cordes harmonieuses d'une même lyre, commençons dès aujourd'hui ces hymnes qui seront répétés par la postérité. Désormais, les beaux-arts sont le culte, et l'artiste est le prêtre. »

Quand ces paroles étaient dites, celui qui devait créer l'*orphéon* était en pleine maturité de talent, d'action et d'expérience. Il allait atteindre cinquante ans. Pendant son enfance, alors qu'il recevait les leçons de GOSSEC et était le témoin des enthousiasmes des grandes fêtes civiques, il avait appris des musiciens eux-mêmes à réfléchir sur son art, et à en comprendre la portée éducative.

L'ancêtre GRÉTRY écrivait alors, dans son ouvrage *De la Vérité* (page 237) :

« On ne risque jamais rien d'entretenir la sensibilité humaine, et la musique est celui de tous les arts qui la provoque et l'alimente davantage.

« En comparant les passions humaines aux sons qui, entre eux, forment une harmonie, on trouve un singulier rapprochement, qui faisait dire figurément à PLATON et à PYTHAGORE que l'univers physique et moral était tout entier dans la musique.

« En effet, tous les musiciens savent qu'on ne peut changer de ton ou de gamme sans tempérer quelques sons ; que toujours des quintes justes est un excès harmonique ; que tel son, sans nul tempérament, vous conduit aux tons qui lui sont relatifs,

mais que si vous sautez à une gamme éloignée, le même son a besoin d'être tempéré, pour y arriver sans effort... Même jeu entre les passions des hommes. Les passions violentes ont besoin d'être modérées. C'est là le tempérament nécessaire pour que l'harmonie sociale ne soit point détruite... »

Et à l'heure de la jeunesse, au moment de ses vingt ans, WILHEM avait lu, comme beaucoup de ses contemporains, car l'ouvrage est cité dans beaucoup d'écrits du temps, l'apologie de la musique, publiée en trois plaquettes, parues en 1798, 1802, 1804, sous un titre dont le souvenir devait s'imposer lorsque viendrait le moment de donner un nom à l'œuvre qui couronnait un long effort d'éducation musicale, et d'application artistique. Il avait lu dans *l'Esprit d'Orphée* (Bibl. Nat., R. 45, 380-82), du juge d'appel à Nîmes, OLIVIER :

« ... ORPHÉE adoucit des peuples sauvages par le charme de la musique et l'institution de cérémonies religieuses; il leur dicta des lois qu'ils écoutèrent et suivirent avec plaisir, excités par les sons musicaux. Chez les peuples civilisés d'Europe, le sentiment s'est presque éteint, et a été remplacé par l'esprit. Aussi, les hommes lettrés se sont attachés seulement à reconnaître l'*esprit des lois*, à l'exemple du célèbre mais non infaillible Montesquieu... N'est-il donc pas convenable qu'une meilleure philosophie nous conduise à étudier, au lieu de l'esprit des lois, l'esprit de ces législateurs qui ont commandé au genre humain par le sentiment? Il m'a paru surtout qu'on ne devait pas négliger d'étudier l'*esprit d'*ORPHÉE *législateur*... »

Le juge OLIVIER, dans son exaltation, allait même jusqu'à vouloir substituer à l'étude du droit, celle de la musique :

« ... Je crois avoir prouvé évidemment (*de la Réforme des lois civiles*) qu'il n'y a en aucune institution plus superflue chez les nations civilisées de l'Europe, que les écoles de droit. Si je démontre maintenant la singulière utilité dont seraient des écoles publiques de musique, ne faut-il pas conclure qu'il importe de substituer des écoles de musique aux écoles de droit, pourvu toutefois qu'on achève de rendre inutiles ces dernières, en nous délivrant d'une jurisprudence si horriblement compliquée, qu'elle semblait justifier leur établissement... »

En formant le mot *orphéon*, WILHEM ne se borna donc pas à une évocation imprécise du poète musicien de la légende. Dans ce mot, toute une doctrine artistique et sociale était contenue.

L'acte officiel qui le nationalisa émane du ministère de l'instruction publique. A la date du 11 décembre 1836, le ministre Guizot transmit au préfet de la Seine un extrait du registre des délibérations du Conseil royal de l'instruction publique donnant le procès-verbal de la séance du 8 mars 1836, qui approuvait, en ces termes, le *règlement pour la tenue de réunions de chant dites de l'Orphéon* :

« Informé des bons résultats obtenus par les réunions de chant dites de *l'Orphéon*, fondées et dirigées gratuitement depuis 32 mois (en octobre 1833) par M. B. WILHEM, directeur inspecteur de l'enseignement du chant dans les écoles communales de Paris;

« Considérant que l'enseignement du chant a été prescrit par la loi (1833-1835) et introduit par la Ville dans toutes les écoles;

« Qu'il a pour effet d'adoucir les mœurs, de faciliter l'instruction scolastique, de développer les deux organes de l'ouïe et de la parole, de créer de nouvelles branches d'industrie au profit des classes laborieuses, d'alléger pour elles la fatigue de leurs travaux, de leur ménager un noble plaisir à la place d'amusements trop souvent grossiers et ruineux;

« Considérant que les exercices pratiqués dans les réunions de l'*Orphéon*, et consistant principalement en chants d'ensemble, sont le complément naturel de l'enseignement du chant, tel qu'il est pratiqué dans les écoles, d'après la méthode de M. B. WILHEM, et le meilleur moyen de faire produire à cet enseignement tous les avantages qu'on s'en promet;

« Qu'aussi il importe de soumettre ces réunions à un règlement général qui permette aux élèves les plus avancés du chant de s'y rendre des différents quartiers, et qui, en sanctionnant les règles établies jusqu'ici par M. B. WILHEM dans ces lieux d'assemblée, continue d'y faire régner le bon ordre :

« Arrête ce qui suit :

« *Article premier.* — Les réunions de l'*Orphéon* sont ou *partielles* ou *générales*.

« *Art.* 2. — Les réunions partielles ont lieu une fois par mois dans l'après-midi le jeudi...

« *Art.* 3. — Les réunions générales ont lieu tous les trois mois dans l'après-midi, le dernier dimanche des mois de janvier, avril, juillet et octobre...

« *Art.* 4. — Ne seront admissibles aux réunions de l'*Orphéon* que :

« 1° Les élèves du chant signalés comme sujets studieux et de bonne conduite...

« 2° Les anciens élèves autorisés par le directeur général du chant...

« *Art.* 9. — Les dames, anciennes élèves, autorisées à suivre les réunions, entrent dans la salle au fur et à mesure qu'elles arrivent...

« Les jeunes garçons attendent dans le préau l'heure d'entrée...

« Les adultes hommes, élèves actuels ou anciens, prennent place sur les bancs du fond à droite ou à gauche, de manière à laisser un intervalle entre eux et les jeunes garçons d'un côté, et les jeunes filles et les dames de l'autre...

« *Art.* 9. — Le chant commence à six heures et demie, et cesse à huit heures un quart...

« *Le conseiller, vice-président :* Villemain.

« *Le conseiller secrétaire :* V. Cousin. »

Si retentissant devait être le succès de l'œuvre de WILHEM, que le mot *Orphéon* allait prendre une extension considérable, et survivre à l'effort initial, peu à peu diminué, puis délaissé.

En retraçant la vie et l'œuvre de WILHEM, nous tenterons de faire revivre un glorieux passé dont la vertu d'exemple n'est pas épuisée.

Puis, nous compléterons ces documents de notre histoire musicale qui touche à l'orphéon, en retraçant la vie et l'œuvre du créateur de nos orchestres populaires d'harmonie et de fanfare, Adolphe SAX, dont l'œuvre devait commencer à l'heure où WILHEM encore jeune mourait.

Une fatalité funeste empêcha ces deux apôtres de se connaître, de collaborer, et peut-être d'allier leur zèle et leur enthousiasme, pour le plus grand bien de la cause orphéonique, dont ils auraient su préserver l'harmonieuse unité.

## LA VIE ET L'ŒUVRE DE B. WILHEM, CRÉATEUR DE L'ENSEIGNEMENT SCOLAIRE DU CHANT EN FRANCE, ET FONDATEUR DE « L'ORPHÉON ».

On ne se souvient guère aujourd'hui du vaillant musicien qui a « naturalisé » en France l'enseignement populaire du chant et créé l'orphéon. Il s'appelait Guillaume-Louis Bocquillon, et fit du premier de ces prénoms, Guillaume, son nom de musicien Wilhem[1], qu'il dut prendre pour ménager les susceptibilités d'un père opposé avec entêtement à ses goûts artistiques. On ne se souvient guère aujourd'hui non plus de Sarrette, dont l'énergie très active créa le Conservatoire de musique. Ainsi, les deux hommes à qui nous devons l'effort le plus efficace qui ait été tenté en France, et qui ait réussi, pour l'éducation musicale des artistes et du peuple, sont victimes de la même insouciance, et leur mémoire est également dédaignée.

Cette ingratitude envers eux apparaît moins extraordinaire quand on constate ce qui subsiste de leur œuvre, édifiée avec la conviction de l'utilité sociale de la musique, continuée par des successeurs de plus en plus étrangers à cette haute préoccupation.

Et puisqu'ils furent les serviteurs de la même idée, aujourd'hui méconnue, il est naturel que cette ingratitude les atteigne aujourd'hui, tous les deux.

Si, au temps de la première République, Sarrette arrivait à grouper autour de lui les maîtres de la musique et à les associer aux tentatives qui aboutirent à la création du Conservatoire, c'est parce qu'il savait la musique nécessaire à la célébration des fêtes nationales, et l'éducation de nombreux élèves indispensable à l'organisation de son utile enseignement dans le pays tout entier. Si, vingt ans plus tard, Wilhem réussit à introduire la musique dans le programme de nos écoles, c'est parce qu'il sut mettre en évidence la haute vertu moralisatrice de cet art, par lequel tous les enfants d'une même ville peuvent être unis pour collaborer à la même œuvre. Or, après eux, les musiciens héritiers de leur effort ne se sont souciés que de résultats purement artistiques, et ils ont été encouragés à rester dans ces bornes étroites. Aujourd'hui, il suffit que le Conservatoire donne l'instruction gratuite à des artistes qui se disputeront les bonnes places de la capitale, et que le programme d'enseignement de nos écoles laisse une petite place à la musique. Peu à peu, l'élite intellectuelle s'est désintéressée de l'art musical, et des mémoires comme celles de Sarrette et de Wilhem, que la nation entière aurait dû pieusement conserver, ont été abandonnées à la reconnaissance des seuls musiciens qui, indifférents au rôle social de leur art, ont oublié les apôtres de la musique mise au service du progrès.

Wilhem, en effet, ne compte pas beaucoup plus que Sarrette, comme musicien. Il fut trop absorbé par l'action, pour avoir eu le temps de composer beaucoup. En dehors de ses ouvrages d'éducation, dont on ne sert plus, les quelques œuvres musicales qu'il a laissées ne le distinguent pas assez de Sarrette, qui n'écrivit jamais une seule note de musique. Tous deux, venus de la carrière militaire à la carrière artistique, ont marqué leur place dans l'histoire musicale par le résultat fécond de leur action. Lorsque notre musique sera redevenue agissante, pleine justice leur viendra.

On songera alors à recueillir le précieux enseignement de leur vie.

Celle de Wilhem reste un bel exemple d'énergie et de dévouement. Né à Paris, le 18 décembre 1781, Wilhem passa ses premières années dans le calme d'une maison de commerce de parfumerie. Lorsque éclata la Révolution, son père se fit militaire et parvint rapidement à un grade élevé. En 1793, il était chef de bataillon. Envoyé à l'armée du Nord, il voulut que son fils l'y suivit.

Wilhem a laissé, sous le titre de : *Souvenirs puérils de mes deux années de campagne à l'armée du Nord, de 1793 à 1795*, un curieux récit de cette période de son enfance. Par les extraits qui suivent, on verra qu'il fut de bonne heure arraché aux douceurs du foyer familial, et que déjà la musique lui était un réconfort :

« ... De onze à treize ans, je fus à l'armée du Nord, fort ignorant et suivant à pied ou à cheval mon père, qui me jeta un peu tôt dans la carrière des braves, où, selon l'instinct de mon âge, il m'arriva de me distinguer en exposant ma vie dans les vergers des ennemis de la République...

« ... A Dunkerque, pour me façonner à n'être pas douillet, le commandant, mon père, qui logeait en ville, m'envoyait coucher au camp sur une botte de paille éparpillée dans un coin de sa tente : un sac à farine me servait de draps, comme aux soldats ; j'y entrais debout, je me le montais jusqu'au col et, décrivant avec ma tête un arc de 45 degrés, je me jetais à la volée sur ce coucher, où je dormais d'un bon et insouciant sommeil d'enfant, si différent du sommeil tourmenté des artistes...

« Il paraît que j'avais là mes entrées au théâtre, car j'allais souvent voir *Paul et Virginie* ou *Lodoiska*, opéras nouveaux, dont je répétais avec succès tous les airs au corps de garde. Lodoiska, dans sa tour, me touchait beaucoup, mais j'étais fou de Virginie, et je me serais jeté à la nage pour elle, sans trop m'inquiéter de sauver Paul.

« A Ypres ou à Furnes, passant en tirailleur à rase-mur, cinq ou six balles m'auraient cloué là si j'avais été plus grand. A Lutphen, en Hollande, après une marche forcée, endormi et bien bordé dans une ornière, j'allais être réveillé en sursaut par la première roue d'un fourgon, lorsque le conducteur me sauva la vie en me jetant au loin à la volée.

« Etant à Amiens, au commencement de ma première campagne, mon père fut injustement jeté en prison. J'allai demander au représentant du peuple, Duquesnoy, la permission de voir mon père ; l'excellent législateur me répondit brièvement : « Si tu en « tres, tu ne sortiras pas. » Alors j'entrai. Toutefois les geôliers, plus humains que le représentant, me laissaient sortir de temps à autre pour rendre service à mon père et à ses malheureux compagnons d'infortune...

« Peu de temps après, le commandant fut rendu à son bataillon, et moi aux quatre ou cinq « bataves » dont j'étais le caporal et qui m'obéissaient de confiance, par bon naturel... »

En voyant son fils supporter aussi vaillamment la vie des camps, le père de Wilhem décida qu'il embrasserait la carrière militaire.

En 1795, un décret de la Convention avait créé une école spéciale pour les fils d'officiers. Installée

1. On remarquera que Wilhem est une traduction fautive de Guillaume, en allemand Wilhelm. [N. D. L. D.]

d'abord dans l'Oise, à Liancourt, puis à Compiègne, elle devait être transférée à Saint-Cyr avant de devenir le Prytanée de la Flèche, qui nous est resté.

WILHEM, destiné par son père à l'armée, y fut admis dès la fondation. Il avait alors treize ans.

Lui-même a raconté, en quelques pages écrites quarante ans plus tard pour les enfants des écoles communales, les principaux épisodes de son séjour à cette école. Par ce récit, intitulé *l'Elève de Liancourt*, nous savons quelle éducation virile fortifia sa volonté, et comment lui vint le goût de la musique :

« Au temps de la République, on transféra, de Paris dans le château dévasté de Liancourt, les élèves du chevalier Paulet, venus de la caserne de Popincourt, et ceux de Léonard Bourdon (les enfants de la patrie), venus de l'abbaye Saint-Martin ; on leur adjoignit les élèves d'une école militaire instituée dans le village même par le duc de La Rochefoulcauld (l'un des vénérables fondateurs des caisses d'épargne actuelles); et, sous la direction du docte et très excellent Pierre Crouzet, ce nouvel établissement prit le nom d'*Ecole nationale de Liancourt*, pour les fils d'officiers, défenseurs de la patrie. A ce titre, j'y fus admis le surlendemain de l'installation, au mois de thermidor an III (juillet 1795).

« Là, au nombre d'environ trois cents, élevés et entretenus aux frais de la République, nous manquions à peu près de tout. Je me souviens qu'en une certaine année, couverts de vestes assez légères, nous étions presque tous sans bas et sans souliers au mois de nivôse (janvier); alors, nous n'avions pas de pain non plus et, chaque jour, on envoyait quelques-uns de nous sur la route de Paris pour voir s'il n'arrivait pas de farine...

« ... Un grain de musique vint frapper au front l'un de ces petits, puis un autre grain lui tomba sur le cœur...

« Le père GUETTE, tambour des vétérans, était un homme prodigieux; il enseignait la clarinette, le basson, la grosse caisse, le cor, les cymbales et la trompette; il jouait du violon, de l'alto, de la basse, de tout enfin, excepté de la flûte. Une musique militaire fut donc assez promptement organisée; et un de nos camarades, qui avait été enfant de chœur, ayant une fort jolie voix, on nous fit entendre un hymne composé pour nous par notre directeur chéri, et mise en musique par le célèbre GOSSEC.

« Tout à coup, à l'audition de ce chef-d'œuvre d'expression touchante et de simplicité, le grain de musique pousse un premier germe chez le prédestiné, et il demande à s'instruire. « Impossible, » dit le père GUETTE; « le temps et les instruments me manquent; « prends pourtant cette petite flûte, prends cette « méthode de DEVIENNE, va, et souffle. » L'enfant lut et souffla le jour pendant les récréations, et la nuit pendant le sommeil un peu dur de ses camarades. Bientôt, son pipeau domina tous les autres dans les marches et au Temple de la Raison (à l'église).

« Cependant, le nouvel adepte se mit à composer : il notait les chants d'après les sons de sa flûte, et il écrivait les accompagnements, d'après ses remarques sur DEVIENNE et GOSSEC; mais cela ne sonnait pas toujours aussi bien que dans les modèles. Pourquoi? A qui le demander? Il fouilla la belle bibliothèque échappée par miracle au vandalisme, et puisa dans les livres de l'école de RAMEAU des principes qu'il dut abandonner ensuite pour ceux des écoles d'Allemagne et d'Italie.

« Sur ces entrefaites, GINGUENÉ, littérateur fort distingué et bon musicien, vint à Liancourt pour inspecter l'école; on exécuta devant lui je ne sais quelle ébauche de composition musicale à plusieurs parties, et il conseilla d'adresser l'apprenti compositeur à GOSSEC, pour le consulter sur l'avenir...

« Deux jours après, l'élève de Liancourt, l'âme bondissante, se mit en route à quatre heures du matin, ayant environ cinq francs dans sa poche, pour faire à pied et d'une seule traite les quatorze lieues du trajet. A moitié chemin, vers Champlâtreux, un pauvre, assis près de la haie, s'écria : « La charité, s'il vous plaît, mon bon jeune citoyen, je prierai pour vous! — Tenez, brave homme, et voilà cinq sous : priez Dieu que je sois reçu au Conservatoire de musique, et je vous donnerai trois francs en repassant après-demain. » Le pauvre eut ses trois francs, car l'enfant avait été accueilli comme un fils par GOSSEC... »

C'est en 1799, quatre ans après son entrée à Liancourt, que WILHEM fut envoyé vers GOSSEC, sur le conseil de GINGUENÉ, qui s'était vivement intéressé à l'audition du chœur avec accompagnement de clarinettes, flûtes, cors, trompettes, bassons et caisse, *Aux armes, vaillante jeunesse*, écrit, à l'occasion de l'assassinat des plénipotentiaires de Rastadt, par le musicien de dix-sept ans, devenu compositeur sans autre maître que lui-même.

Le directeur de l'école, Crouzet, n'avait jamais rien fait pour combattre l'instinct artistique d'un jeune homme estimé par tous comme « un modèle d'application, de sagesse et de bonté »; il s'empressa de faciliter la démarche de WILHEM par une lettre enthousiaste, présentant à GOSSEC son élève, « déjà recommandable par d'excellentes qualités et par ses progrès dans les sciences, ayant pris un goût tout particulier pour la musique, et parvenu, sans conseils et sans guide, à composer des morceaux qui, tout défectueux qu'ils peuvent être, annoncent une vocation expresse et peut-être l'ascendant irrésistible du génie ». Puis, après l'heureux résultat de la visite, il avait triomphalement écrit au père, alors commandant de la citadelle de Perpignan : « J'ai envoyé votre fils à Paris au célèbre GOSSEC, qui l'a très bien reçu, lui a dit qu'il l'adoptait pour son élève, qu'il lui ferait passer ses leçons régulièrement à Liancourt... »

Crouzet n'eut pas de compliments. Le père de WILHEM voulait que son fils fût un militaire glorieux, et la musique lui semblait un prétexte à escapades artistiques inutiles et dangereuses. Mais Crouzet était un éducateur clairvoyant; il continua à s'intéresser aux travaux de musique que WILHEM faisait à Liancourt et que GOSSEC lui retournait annotés. Même, il devint son collaborateur en écrivant les paroles du *Départ des conscrits de l'an VIII*, mis en musique par WILHEM, et chanté par ses camarades.

Lorsque, en 1900, l'institution fut transférée à Compiègne, WILHEM avait gagné le grade de capitaine dans l'organisation militaire de l'école. Cela ne le détourna pas de la musique. Il écrivit plusieurs œuvres, entre autres un *Hymne pastoral*, dont les poèmes lui étaient fournis par un camarade que le goût de la littérature avait gagné, et qui, lui aussi, devait sacrifier l'armée à l'art, le futur poète Antier.

Avec l'appui de Crouzet, WILHEM obtint, en 1801, un congé et une pension annuelle de 600 francs du ministère de l'intérieur, pour venir suivre à Paris les cours du Conservatoire. Soutenu par un zèle infa

tigable et l'ardeur de la vingtième année, il fut élève dans une classe de solfège et une classe de piano, en même temps qu'il développait son talent de flûtiste, étudiait le chant et travaillait la composition avec Gossec, Méhul et Perne, qui, un peu plus âgé que lui et déjà très érudit, le guidait avec un dévouement fraternel. Les progrès de Wilhem étaient rapides, et il songeait à se lancer dans la carrière artistique sans plus tarder, quand, brusquement, son rêve s'écroula. La pension dont il avait joui pendant un an lui fut retirée, et il lut appelé à Perpignan par son père, qui, toujours ennemi de la musique, n'était peut-être pas étranger au retrait de la pension.

Pendant six mois, Wilhem fut condamné à entendre maudire la musique et les musiciens, puis il fut autorisé à venir retrouver ses camarades de Liancourt et de Compiegne, maintenant installés à Saint-Cyr. Crouzet était toujours leur directeur. Il fit de Wilhem un répétiteur de mathématiques et de grammaire, et ne s'étonna pas de voir bientôt reparaître son instinct de musicien.

Trois mois après son arrivée au prytanée de Saint-Cyr, à l'occasion de la distribution des prix de l'année 1802, que présidait Rœderer, un hymne de Gossec fut exécuté par un chœur d'élèves sous la direction du répétiteur de mathématiques et de grammaire. Wilhem avait réuni tous ceux qui avaient quelques notions musicales, et avait préparé cette surprise au ministre. Elle fut très goûtée, et eut pour résultat d'obtenir à Wilhem la mission officielle de donner, dans le prytanée, des leçons sur l'art musical.

Désormais, il allait pouvoir s'adonner librement à l'étude assidue et quotidienne de la musique, achever son éducation artistique et acquérir de l'expérience en professant. Pendant quatre années, il vécut ainsi à Saint-Cyr, menant auprès de Crouzet une existence laborieuse et calme, vouée toute entière à la musique. Il composa des œuvres de circonstance, dont Crouzet fit les poèmes. L'une de ces œuvres, composée en 1804 et dédiée à Gossec, *Hymne guerrier*, sur la descente en Angleterre, obtint à Saint-Cyr un succès si retentissant qu'on l'exécuta peu après à Paris, à l'Opéra, puis au théâtre de Versailles, au lycée de Limoges et jusqu'à Perpignan, où tout le monde ne méprisait pas la musique autant que le commandant de la citadelle, toujours inflexible dans son désir de carrière militaire pour son fils, et plutôt irrité que content de l'heureux résultat de son effort artistique.

C'est à ce moment, où un peu de gloire venait à son nom, que Wilhem dut prendre son pseudonyme pour signer l'œuvre dont on lui demandait la publication. Rien désormais ne pouvait plus l'arracher à l'art. S'il ressentit vivement la douleur d'être incompris par les siens, il ne se laissa plus détourner de sa route, et dans une lettre émouvante adressée en 1806 à ses parents, il affirma sa décision irrévocable :

« ... Je vois avec de la peine, mes chers parents, que vous ne vous habituez pas à ne voir dans votre fils qu'un artiste. Il est bien douloureux pour moi de penser que mon père rougit de son fils. Le sort en est jeté cependant, et il est plus que probable qu'arrivé à vingt-cinq ans où j'en suis, je ne changerai plus guère de direction, ou ce serait vouloir me perdre, parce qu'il est trop tard pour prendre un autre parti. Les états, je crois, ne sont que ce qu'on les fait; tel grand est méprisé et tel artiste est honoré.

« Je ne désire rien tant que de vous voir revenir sur mon compte et de ne pas vous savoir les seuls, peut-être, qui, malgré votre cœur, cherchiez à me rendre plus petit que je ne le suis... »

Quelques semaines plus tard, sa grand'mère, puis son père mouraient. Lorsqu'il revint de Perpignan, il apprit la décision qui transférait le prytanée de Saint-Cyr à la Flèche. Il donna alors sa démission, pour ne pas s'éloigner de Paris, et, à la fin de l'année 1806, il vint s'y installer.

Libre de se fixer à Paris et d'y être musicien, Wilhem ne se laissa pas entraîner à n'attendre les ressources nécessaires à son existence que de la pratique de son art. Il savait le succès difficile, et était trop consciencieux pour vouloir le demander à l'intrigue, ou pour compromettre son talent dans la production d'œuvres indignes.

Aussi, dès qu'il fut installé avec sa mère dans la capitale, il se préoccupa de rechercher un emploi. Ce fut dans les bureaux de la commission chargée de la rédaction du grand ouvrage publié sur l'Egypte qu'il le trouva. Il y connut l'érudit musicographe Villoteau, qu'on avait envoyé étudier l'art musical égyptien, et qui l'initia aux résultats de ses très curieuses recherches historiques; puis, il se lia avec le directeur des travaux de la commission, Jomard, dont l'autorité devait plus tard soutenir ardemment son effort pédagogique.

Un moment, Wilhem songea à se produire au théâtre. Pendant son séjour au prytanée de Saint-Cyr, il avait ébauché quelques essais de musique dramatique, et, pour triompher sur la scène, il ne lui restait qu'à se fortifier par l'expérience. Mais bientôt, sans même avoir tenté une épreuve, il fut pour toujours détourné du théâtre.

Il avait retrouvé à Paris son meilleur camarade de l'Ecole nationale de Liancourt, B. Antier, devenu poète. Par lui, il connu Parny et Béranger. Immédiatement, il devint le musicien favori de ces membres les plus fameux du *Caveau*, et d'autres moins célèbres, comme Ch. Malo, Derosoy.

Le temps qu'il pouvait consacrer à la composition fut réservé aux romances et chansons de ses amis. De Parny, il mit en musique plusieurs romances, dont l'une, *Angéline*, devint une mélodie populaire. Tout le monde chanta aussi celles dont il écrivit l'air sur des vers de B. Antier : *l'Adieu de ma bien-aimée*, *Amour, Silence* et surtout *le Retour de Barcelone*, en l'honneur du docteur Bally qui, vaillamment, était allé en Espagne au moment de l'épidémie de fièvre jaune pour étudier le remède au fléau.

Avec Béranger, sa collaboration fut très active. Le poète avait l'habitude de composer ses chansons sur des airs qui chantaient dans sa mémoire, et lorsque Wilhem jugeait mal adapté aux vers le *timbre* choisi, il écrivait un air nouveau. Parmi les chansons dont il composa la musique, on connaît *les Adieux de Charles VII*, dont la mélodie fut accaparée par tous les orgues à cylindre, qui ne s'appelaient pas encore orgues de barbarie, parce qu'on était indulgent à la nouveauté de leur invention, *les Adieux de Marie Stuart, Parny n'est plus, Beaucoup d'amour, le Brennus, Si j'étais petit oiseau*, duo de soprano et ténor, *le Bonheur, la Bonne Vieille*. En outre, l'air de la romance composée par Wilhem sur des vers de Parny, *Angéline*, devint celui de trois chansons : *le Suicide, le Tailleur et la Fée, Adieu chansons*.

Pour se graver dans la mémoire les airs de Wilhem, Béranger, qui ignorait tout de la musique,

devait faire de grands efforts. Mais la musique ainsi apprise lui devenait précieuse; il aimait à la redire, et, parfois, c'est elle qu'il entendait lorsqu'il songeait à de nouvelles chansons. L'air de WILHEM écrit pour *la Bonne Vieille* lui servit pour *la Lettre à Sophie* et *l'Alchimiste*.

Cette collaboration devait créer entre le poète et le musicien des liens d'affection fraternelle qui ne s'affirmèrent pas seulement dans la spirituelle chanson du *Célibataire*, inspirée à Béranger par le mariage de WILHEM :

Du célibat fidèle appui,
Je vois avec colère
L'Amour essuyer aujourd'hui
Les larmes de son père.
Grâce, talents, vertus
Ont droit à mille tributs;
Mais un célibataire
Ne peut chanter des nœuds si doux :
On n'aura rien à faire
Chez de pareils époux!

Un jour devait venir où la gloire influente de Béranger allait permettre à WILHEM d'accomplir sa destinée.

En même temps qu'il donnait ses loisirs à la composition, WILHEM professait. Non seulement, il ajoutait ainsi à ses ressources, mais il se préparait à l'accomplissement de sa mission future. Il enseigna la flûte et publia une édition améliorée de la méthode de DEVIENNE; puis il enseigna le piano au lycée Napoléon, le chant dans une pension de jeunes filles, dirigée par une de ses parentes, Mme Delaporte, et l'harmonie à de nombreux élèves. Peu à peu, la passion de l'enseignement le gagna; ses recherches, pour simplifier l'étude de la musique et la mettre à la portée de tous, commencèrent.

Bientôt, il dut renoncer à être employé en même temps que musicien. En 1812, après y avoir été attaché pendant six années, il abandonna le bureau dirigé par Jomard, qui ne se sépara pas de WILHEM sans regrets, car son activité était précieuse. Evoquant plus tard le temps lointain de cette collaboration, Jomard la rappelait ainsi :

« Il composait comme s'il n'avait pas eu d'autre affaire, et il s'occupait des écritures du bureau comme s'il avait été étranger à la musique; on eût dit deux hommes en un seul. »

### Les débuts de l'enseignement scolaire de la musique en France.

Lorsque WILHEM le quitta, le moment n'était plus éloigné où tout son dévouement et toute son énergie allaient être nécessaires à un effort unique : la *naturalisation* du chant en France.

Dès les premiers temps de la fondation du Conservatoire, SARRETTE et ses collaborateurs avaient soumis au gouvernement un projet d'organisation d'écoles de musique dans les départements. Ils savaient l'adoption de ce projet nécessaire pour assurer la régénération complète de l'art musical en France et développer l'éducation artistique de la nation; mais le Directoire, le Consulat, l'Empire passèrent sans avoir soutenu leur effort.

Quand vint la Restauration, on les chassa de l'institution qu'ils avaient créée, et le Conservatoire, devenu Ecole royale de musique, n'eut plus d'autre but que d'assurer aux théâtres et concerts de la capitale, amusement favori de l'aristocratie, les artistes nécessaires à la scène et à l'orchestre. Il ne s'y trouva plus personne pour se soucier de l'éducation populaire. Désormais, l'œuvre de SARRETTE et de GOSSEC était compromise.

Elle fut reprise par WILHEM.

Pendant son court ministère, du 20 mars au 22 juin 1815, Carnot, jadis organisateur de la victoire, avait appliqué toute son activité aux questions intéressant l'instruction élémentaire. Il s'était particulièrement intéressé aux travaux pédagogiques du musicien Alexandre CHORON, *Méthode d'instruction primaire pour apprendre à lire et à écrire;* et, tout naturellement, ses relations avec l'artiste l'avaient conduit à ne pas considérer la musique comme un accessoire indifférent de l'éducation. Après sa chute, le mouvement en faveur de l'instruction élémentaire ne tomba pas. Son œuvre de progrès inspira des dévouements, qui se groupèrent dans la « Société pour l'instruction élémentaire ». L'un des membres les plus actifs, Jomard, ancien directeur du bureau où WILHEM avait été employé, alla étudier en Angleterre le fonctionnement des écoles qu'on appelait « écoles sans maîtres », et il en révint avec la conviction, bientôt partagée par tous ses collègues, que, dans les circonstances actuelles, aucun mode d'éducation n'était préférable à celui dont il avait constaté les féconds résultats. La Société ouvrit alors des écoles d'enseignement mutuel, où fut adopté le mode d'éducation qui permet à un seul maître, secondé par des moniteurs, d'instruire une foule d'élèves; qui remplace les livres coûteux par des tableaux dont l'usage est commun; qui réunit dans une même salle des enfants ne sachant rien et sachant déjà quelque chose; et qui fait servir à l'éducation des plus jeunes l'instruction acquise par les plus âgés. L'enseignement mutuel devait triompher en France jusqu'au jour où il y eut assez de professeurs, assez de locaux, et assez de ressources pour adopter une autre méthode pédagogique.

La Société pour l'instruction élémentaire avait trouvé dans la méthode du musicien CHORON pour apprendre à lire et à écrire la base de l'enseignement adopté. Et comme elle avait recueilli toutes les préoccupations de Carnot, elle n'hésita pas longtemps à ajouter la musique au programme des études.

C'est le 23 juin 1819, que la Société, après avoir entendu un rapport du baron de Gérando, conseiller d'Etat, décida que l'enseignement élémentaire du chant serait donné dans ses écoles. On a de plus en plus oublié les arguments invoqués ce jour-là pour déterminer le succès de la proposition, qui allait donner à la musique droit de cité à l'école.

Ces paroles du baron de Gérando, prononcées en 1819, ont conservé toute leur force convaincante :

« ... S'il est reconnu qu'on peut enseigner à lire et à écrire sans faire de tous les enfants des savants et des gens de lettres, on concevra qu'il soit possible de laisser exercer les enfants au chant et à la musique sans en faire pour cela des artistes et des virtuoses...

« Sans remonter au souvenir de la Grèce, à la puissance qu'exerçait la musique chez les anciens, je me borne à indiquer des faits actuels et familiers. La musique qui, aux yeux de quelques-uns, n'est que le délassement du riche, est un utile auxiliaire pour les efforts d'une vie laborieuse; non seulement, elle soutient et délasse, mais elle règle les mouvements en les rendant plus harmonieux, elle les rend plus faciles. Il est un grand nombre d'arts

dans lesquels les mouvements de l'ouvrier ont besoin d'une grande régularité; dans les arts, ils sont d'autant moins fatigants qu'ils sont mieux cadencés. Vous avez sagement introduit dans les écoles le dessin linéaire, comme un exercice utile pour donner de la précision à l'œil et à la main. Ne serait-il pas permis de penser qu'un peu de chant en serait le complément naturel et concourrait au même but?...

« L'harmonie est une sorte de lien entre l'ordre moral et la vie animale. Elle est un langage qui enseigne les sentiments doux et bienveillants; elle porte la sérénité dans l'esprit; elle accoutume à goûter tout ce qui est ordonné; ainsi l'arrangement, la propreté, l'économie semblent en quelque sorte marcher à sa suite... »

Au moment où la Société pour l'instruction élémentaire décidait de mettre la musique au programme de ses écoles, une méthode propre à l'enseignement mutuel n'existait pas encore. Wilhem, tenu à l'écart par son caractère très modeste, obtenait, avec ses élèves du Lycée Henri IV, l'ancien lycée Napoléon, et de diverses institutions, des résultats extraordinaires dont il ne songeait pas à tirer vanité. Les méthodes sur lesquelles leurs inventeurs, Gabriel Nézot, Massimino, Galin, cherchaient à attirer l'attention, ne répondaient pas aux nécessités. Tout le monde s'intéressait à l'Ecole normale de musique où Choron, après avoir dirigé pendant dix-sept mois l'Opéra, mettait en pratique une *Méthode concertante de musique à quatre parties*, destinée « au perfectionnement du chant national par l'enseignement universel de la musique élémentaire, à la propagation du chant choral, à l'instruction de jeunes professeurs ». Mais lui-même avait déclaré sa méthode inapplicable à l'enseignement mutuel, et même condamné la pratique de ce système pour la musique. Cette opinion du musicien, auteur de laméthode adoptée pour apprendre à lire et à écrire dans les écoles d'enseignement mutuel, ne devait pas cependant empêcher les membres de la Société pour l'instruction élémentaire de faire aboutir la proposition qu'ils avaient adoptée.

Rencontrant Béranger, quelque temps après le 23 juin 1819, le baron de Gérando lui avait annoncé la décision d'introduire le chant dans les écoles de la Société, et parlé de la difficulté d'adapter la musique à l'enseignement mutuel.

« J'ai votre homme, avait répondu immédiatement Béranger : c'est Wilhem. »

Intimement lié avec le musicien, qui n'était pas seulement le collaborateur de ses chansons, mais le fidèle compagnon de sa vie, son partenaire préféré, avec B. Antier, dans les comédies de société, où il trouvait un passe-temps favori, Béranger n'ignorait rien des aptitudes de Wilhem et de ses travaux. Il le savait venu à la musique comme Choron et Galin, après s'être longtemps appliqué aux mathématiques, poussé comme eux vers l'enseignement par l'instinct, et, en outre, mieux préparé que personne à résoudre le problème de l'éducation musicale mutuelle, parce que lui-même, à l'Ecole nationale de Liancourt, avait été élevé suivant une méthode empruntée au chevalier Paulet, presque analogue à celle usitée dans les *écoles sans maîtres*. D'ailleurs, les obligations de l'enseignement de la musique pratiqué à Saint-Cyr, puis à Paris, avaient suscité ses recherches, et Béranger connaissait quelques-uns de ses procédés d'éducation, étonnants par leur simplicité et leur clarté.

Il s'empressa d'informer Wilhem de ce qu'on attendait de lui. Le lendemain même, après une nuit de réflexion, Wilhem affirmait la certitude du succès, et jetait sur le papier le plan de la méthode qui allait réussir à *naturaliser* le chant en France.

### La « naturalisation » du chant en France par la méthode Wilhem.

Les quelques semaines écoulées entre le 23 juin et le 17 août 1819 ont vu naître une tentative dont personne alors ne pouvait soupçonner l'énorme influence.

Le 23 juin, la Société pour l'instruction élémentaire avait accueilli la proposition, formulée par le baron de Gérando, d'introduire le chant au programme d'enseignement mutuel. Wilhem, désigné par Béranger, répondait par une adhésion immédiate à la demande qui lui était faite de créer l'enseignement populaire de la musique, suivant le mode d'éducation mutuelle. Il soumettait à Jomard, secrétaire de la Société, le résultat de ses premières réflexions, acceptait de se soumettre à une expérience, réunissait une quarantaine d'élèves chez un instituteur de l'île Saint-Louis, M. de La Haye, et convoquait, le 12 août, les principaux membres de la Société pour l'instruction élémentaire à venir le juger.

Le 17 août, Jomard, dans un rapport présenté au conseil d'administration de la Société, constatait que « les conditions de l'enseignement mutuel et de l'arrangement spécial des études étaient remplies par le plan de M. B. Wilhem »; et il invitait le conseil à faire des essais dans l'une des écoles de la Société, puis à engager le préfet de la Seine à introduire le chant dans les écoles élémentaires entretenues aux frais de la Ville de Paris.

L'adoption des conclusions du rapporteur devait donner à Wilhem l'occasion de révéler complètement son génie pédagogique et d'exercer l'apostolat pour lequel il était né, en créant à la fois l'enseignement scolaire du chant, qui mettait l'étude de la musique à la portée de tous, et les manifestations chorales populaires, qui faisaient du peuple le collaborateur des artistes.

Si cet enseignement scolaire du chant et ces manifestations chorales populaires, qui, à l'origine, servirent puisamment le progrès de la musique française, ne sont plus aujourd'hui un appui pour l'art, les musiciens n'ont pas à le reprocher à d'autres qu'à eux-mêmes. Jamais ils n'auraient dû en venir à l'ignorance dédaigneuse où ils sont de Wilhem et de son œuvre.

Il a fallu plus de quinze années de labeur opiniâtre et d'abnégation à Wilhem pour édifier son admirable système d'éducation, et pour mettre au point le *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire*, qui résume la méthode, dont les étonnants résultats ont émerveillé l'Europe entière et, comme on l'a dit, « naturalisé » le chant en France.

Les nécecessités de l'enseignement mutuel : remplacement des livres par des tableaux, éducation simultanée de différentes classes d'élèves, usage de signes manuels, emploi de moniteurs, etc., l'obligèrent à résoudre des difficultés proclamées insurmontables par des pédagogues contemporains aussi informés que Choron. On le vit assis, des journées entières, sur les bancs des écoles, se pénétrant de

tout ce qui constitue les procédés de ce mode d'éducation, observant, notant, et concevant peu à peu des moyens simples et ingénieux d'arriver à l'intelligence en frappant les yeux. Mais ce n'est pas à cet effort, devenu moins utile depuis l'abandon de l'enseignement mutuel, que se borne son œuvre.

Lui-même, publiant le *Guide* de sa méthode, a montré qu'elle offrait « pour tous les modes d'enseignement une suite de leçons graduées avec soin, pour la lecture musicale, le chant élémentaire, l'exécution vocale ». Et, en effet, ses procédés de l'*escalier vocal*, pour rendre sensible à la vue les cinq tons et les deux demi-tons de la gamme; des *signes manuels*, pour rappeler par des gestes distincts la place fixe des deux demi-tons dans la gamme; de la *main chromatique*, où les cinq doigts correspondent à la portée, pour rendre facile la lecture de la musique et fixer par la mémoire locale les diverses intonations; de l'*indicateur vocal*, pour expliquer avec clarté et promptitude ce qui est relatif à la constitution des tons et des modes, sont restés les plus ingénieux moyens d'éducation musicale, comme les solfèges et chants de la méthode, composés pour l'étude de chaque intervalle, et qui se combinent à deux, trois et quatre parties, demeurent la préparation la plus efficace à la musique chorale.

**Procédés pédagogiques de la méthode Wilhem[1].**

Les principaux procédés pédagogiques de l'enseignement créé par Wilhem ont donné lieu à des figures dont plusieurs sont reproduites dans la présente *Encyclopédie;* nous renvoyons le lecteur à ces figures :

L'*échelle diatonique*, pour figurer la division de la gamme en 5 tons et 2 demi-tons; les échelons I, IV, V, désignés en chiffres romains pour marquer les notes tonales (voir page 3637 ;

La *main*, dont les cinq doigts assimilés aux cinq lignes de la portée étaient touchés par les élèves au début des études, en même temps que les notes ainsi localisées étaient solfiées;

La *portée générale de onze lignes*, donnant l'étendue des voix humaines, génératrice de différentes clefs attribuées aux diverses voix, et établissant le rapport entre elles des clefs de *sol*, d'*ut* et de *fa*;

L'*indicateur vocal*, composé d'une portée avec lignes supplémentaires, divisée en trois compartiments : pour les notes naturelles au milieu, pour les notes diésées à droite, pour les notes bémolisées à gauche, suivant la disposition adoptée pour les doigts de la *main* (voir page 3638).

Chaque ligne de la portée de l'indicateur recevait, dans les trous pratiqués à cet effet, des chevilles désignées suivant les indications reproduites au bas de la figure. — A l'aide de ces chevilles, on pouvait analyser les divers intervalles majeurs, mineurs, etc; composer les différentes gammes dont les armures apparaissaient ainsi avec une clarté qui forçait l'attention des élèves les plus étourdis; enfin rendre « sensible à la vue, appréciable à l'esprit, facilement transmissible du maître aux élèves, et des élèves mêmes à leur entourage, l'enseignement de ce qui est relatif à la constitution des tons et des modes, à la transposition, etc. »

Cependant, ce ne sont pas les seules raisons que les musiciens aient de se souvenir.

1. Extrait de l'*Ecole de chant choral*, Palais du Trocadéro, Paris.

Personne avant Wilhem n'avait songé à formuler de divisions rationnelles de l'enseignement musical, en les rapportant aux trois degrés d'instruction de l'étude des langues : la lecture, exécution vocale ou instrumentale des signes; la grammaire, construction mélodique et harmonique de la phrase, règles de la succession logique des accords; la rhétorique, applications de la science harmonique aux études du contrepoint et de la fugue, composition. Dans un temps où les questions d'éducation préoccupaient l'élite, c'était rendre la musique sympathique, même à ceux qui n'en ressentaient pas les effets, que d'assimiler son enseignement à celui des autres études, et de l'organiser suivant les habitudes scolaires.

Au moment où la décision était prise de mettre la musique au programme de l'éducation élémentaire, des réformateurs animés de bonnes intentions proposèrent, souvent avec éclat, de simplifier la pratique de l'art musical. Les uns, comme Galin, substituaient aux notes des chiffres, d'autres présentaient des signes nouveaux, déclaraient nécessaire la suppression radicale des clefs, ou prétendaient n'user que de notes naturelles, sans recourir aux dièses et aux bémols. Wilhem sauvegarda l'avenir en restant fidèle à la notation usuelle, « langue de tant de chefs-d'œuvre, dont la transcription générale est impossible », et en prouvant, par les résultats de sa méthode, que les difficultés de la lecture musicale résultaient « bien plus de la mauvaise classification des matières que de la défectuosité originelle des signes ».

En outre, guidé par son instinct de musicien-né, Wilhem avait compris que toutes les tentatives faites contre la notation musicale usuelle allaient contre l'évolution progressive de l'art musical, dont l'écriture universellement adoptée, et peu à peu fixée depuis le moyen âge, a rendu possible une traduction clairement figurative des combinaisons de sonorités mélodiques ou harmoniques, et de rythmes, les plus variées.

Le plan d'enseignement musical adopté par Wilhem pouvait seul préparer le succès définitif, car il sut faire servir la musique au but général de l'éducation, en composant les chants de la méthode sur des poèmes de Morel de Vindé, qui étaient des leçons de morale ; et il voulut que ses élèves apprissent en même temps à connaître la musique et à l'aimer, en ne renfermant pas la méthode dans les limites établies ordinairement entre les leçons de solfège et les leçons de chant, en appliquant, dès le début de l'instruction, les préceptes fondamentaux d'une bonne exécution vocale, de façon que les plus simples morceaux produisissent sur les auditeurs « l'effet d'une lecture dont les élèves comprennent le sens, et non pas celui d'un assemblage de mots débités sans intelligence ».

Enfin, adonné tout entier à l'idée de populariser la musique, de la *naturaliser en France*, par l'introduction du chant élémentaire dans les écoles, Wilhem n'eut pendant vingt-trois ans, de 1819 à 1842, pas d'autre but ni d'autre pensée. Les multiples étapes qu'il franchit avant de parvenir au triomphe absolu marquent autant de victoires pour la cause dont il s'était fait l'apôtre.

Au mois d'octobre 1819, après l'adoption du rapport lu par Jomard à la Société pour l'instruction élémentaire sur la première tentative, Wilhem ouvre un cours dans l'école de la rue Saint-Jean-de-Beauvais, dépendant de la Société, pour un nouvel essai de sa

méthode. Le 29 mars 1820, une commission formée du baron de Gérando, de Jomard, Maine de Biran, Lasteyrie, Francœur, Le Bœuf, Morel, rend compte à la Société de cet essai.

Pendant tout un mois, la maladie avait forcé WILHEM d'interrompre ses leçons. Cependant, les commissaires constatent avoir vu :

« Les enfants du peuple, qui étaient dans l'ignorance la plus complète des principes de l'art musical, écrire sous la dictée des phrases musicales simples, les chanter en chœur et servir à leur tour de guides et de soutiens aux voix de la classe entière, après deux à trois mois de travail pendant quatre à cinq heures par semaine. »

Ce résultat décide la Société à adopter la méthode WILHEM pour l'enseignement de la musique dans les écoles mutuelles. WILHEM reçoit un traitement de 1.500 francs à l'effet de continuer ses soins et en reconnaissance de ses services.

La même année, le ministre de l'intérieur et le préfet de la Seine visitent l'école où WILHEM enseigne, et c'est un enfant de dix ans, Joseph HUBERT, son meilleur élève, qui dirige l'exécution.

CHORON se hâte de reconnaître qu'il s'est trompé en déclarant l'enseignement de la musique impossible dans l'éducation mutuelle. Pour couronner cette première étape, WILHEM est accusé de plagiat par des professeurs auteurs de méthodes rivales. Il se défend dans un article publié par le *Journal d'éducation* de 1820, où il confesse sa seule ambition : « être compté parmi ceux dont le zèle aura contribué à amener l'époque désirée de la naturalisation de la musique en France »...

En 1821, la Société pour l'instruction élémentaire lui décerne une médaille d'argent. La première édition de la méthode en tableaux paraît. WILHEM en prépare immédiatement une autre et, pendant dix années, ne cesse de la remanier pour la rendre plus parfaite. Tout son temps est pris par la composition des exercices de sa méthode, par l'enseignement dans les écoles, dont le nombre s'accroît toujours, par des travaux d'érudition comme la notice sur les recherches historiques de PERNE, qui paraît dans le *Dictionnaire des Découvertes*, par une édition de sa méthode sous une forme nouvelle : *Douze Leçons hebdomadaires de musique vocale*, que lui demande le consistoire de l'Eglise réformée pour un cours à l'usage de jeunes élèves et adultes, et qui sera plus tard adoptée par le Gymnase musical militaire.

A partir de 1826, il dirige les études dans dix écoles, et son élève Joseph HUBERT est appelé à le seconder. Les distributions de prix sont pour lui une occasion de mettre la musique à l'honneur : ses élèves se réunissent pour y chanter des chœurs. Des cours du soir sont fondés pour les adultes. L'effort de chaque année rend plus fortes les sympathies acquises et en suscite de nouvelles. Il suffit de voir une fois WILHEM pour être attiré à lui par sa bonté, par son enthousiasme, par la foi qui le soutient : « l'espoir d'un noble succès, conscience et persévérance pour le mériter ». On admire sa vaillance. Personne ne songe à sourire de ses bizarreries, dont Trélat, dans la *Revue du Progrès* de 1842 rapporte cet exemple : « Pendant de longues années, il eut l'habitude de donner des leçons avant le jour en hiver, et pour ne point perdre entièrement le temps qu'il employait à courir, il s'était fait construire une petite lampe suspendue à son chapeau et qui l'aidait à lire en marchant... »

En 1835, la victoire tant cherchée lui vient. Dans la séance du 6 mars, Boulay de la Meurthe présente au conseil municipal de Paris un rapport demandant l'organisation de l'enseignement du chant dans toutes les écoles primaires, et proposant de confier la direction de ce nouveau service à celui qui en démontra l'utilité et la rendit possible. Il conclut par l'affirmation que le traitement annuel de 6.000 francs, fixé par la commission spéciale en faveur de WILHEM, est le payement d'une dette nationale :

« ... Après plus de quinze ans de travaux difficiles et continus, M. WILHEM a amené la méthode qui porte son nom à ce point de perfection qu'elle est préférée à toutes les autres, même à celles usitées en Allemagne, et qu'elle a été adoptée par l'Université pour toutes les écoles normales primaires. Il a compris qu'il importait à la cause du chant qu'il fût enseigné dans le véritable esprit de sa méthode à Paris, d'où ses élèves le propageront ensuite en tous lieux. Il a ainsi sacrifié à un modeste enseignement populaire sa vie, sa fortune, et nous allions presque dire sa gloire, celle que lui promettait son génie appliqué à des travaux d'un autre ordre, si la gloire ne devait être aussi la récompense des bienfaits de l'humanité. M. WILHEM aura doté son pays d'un nouveau penchant, d'un goût général pour un art utile et agréable. Son nom restera éternellement attaché à l'œuvre du chant populaire, au souvenir d'une grande amélioration dans l'éducation nationale. C'est cet homme de bien, si laborieux, si désintéressé, si plein de dévouement et de modestie, doué d'un talent si élevé, envers lequel il convient que Paris acquitte aujourd'hui une dette contractée par Paris et par la France... »

Désormais, la gloire est venue à WILHEM. Il a été fait chevalier de la Légion d'honneur, et bientôt, triomphant auprès de l'Etat comme il a triomphé auprès de la Ville de Paris, il voit sa méthode approuvée par l'Institut, par l'Université, et l'enseignement du chant inscrit aux programmes universitaires. A son titre de directeur-inspecteur général de l'enseignement du chant dans les écoles de la ville de Paris, s'ajoute celui de délégué général pour l'inspection de l'enseignement universitaire du chant.

Cependant, son activité ne faiblit pas : il surveille par lui-même le travail accompli dans soixante-quinze écoles, et il se prépare de nouveaux devoirs. Depuis quinze ans qu'il sème, il veut récolter. Alors naît *l'Orphéon*, floraison du chant « naturalisé » en France.

Le mot et la chose sont restés.

### La création de « l'Orphéon ». Mort de Wilhem.

Dès le début de son œuvre, WILHEM se préoccupa d'assigner un but pratique aux études scolaires du chant. De 1820 à 1833, dans chacune des écoles où l'enseignement était donné par sa méthode, on entendit des chœurs d'enfants, aux jours solennels.

Pour la première fois, en 1833, au mois d'octobre, il réunit à l'école du passage Pecquet les meilleurs élèves des onze écoles où il professait alors, et il décida ensuite de renouveler cet essai tous les mois. A cette occasion, il avait fait paraître la première livraison d'un recueil périodique de musique vocale sans accompagnement, correspondant à ceux édités depuis longtemps en Allemagne, en Suisse, en Hol-

lande, mais dont il n'y avait pas encore d'exemple en France. Cette publication eut pour titre : *l'Orphéon*. Elle devait comprendre près de trois cents chœurs, en huit volumes.

Les inconvénients d'une organisation qui obligeait à un trop long trajet certains enfants étant apparus à Wilhem, il groupa les élèves d'arrondissements voisins, et les réunit tour à tour, chaque mois, un jeudi après-midi, dans les écoles les plus centrales. Bientôt, on prit l'habitude d'appeler *orphéonistes* les élèves d'élite qui participaient à ces réunions, et *orphéon* l'ensemble de ces élèves. Après un an, en 1834, Wilhem put écrire, dans une lettre adressée au conseiller municipal Boulay de la Meurthe : « Ces exercices fournissent le spécimen d'un noble chant populaire, sans luxe et sans trivialité. Que ce premier essai, pur produit de la méthode, devienne le germe fécond de mille et mille concerts aux cent voix! »

Par cette innovation, Wilhem assurait à son effort les sympathies unanimes de la Ville et de l'Etat. Lorsqu'il eut adjoint aux voix des enfants celles des hommes et des femmes, formés aux cours du soir pour adultes, que son fervent disciple Joseph Hubert avait ouverts en février 1835, il ne lui resta plus aucune preuve à fournir de l'excellence de sa méthode et de l'utilité de l'enseignement scolaire du chant. Le premier résultat fut sa nomination de directeur-inspecteur général, et de chevalier de la Légion d'honneur, le second l'approbation par Guizot, en 1836, sur le rapport du Conseil royal de l'instruction publique, du règlement des réunions de *l'Orphéon*, puis la constitution, en 1837, de la *Société de l'Orphéon*, approuvée par le ministre de l'intérieur, dont Orfila fut le président, et Berton le vice-président.

La première réunion officielle de *l'Orphéon* eut lieu en 1836, à la salle Saint-Jean, dans l'ancien Hôtel de Ville. Les *Spartiates* et la *Bonne Petite Infanterie*, dans ce « concert donné par les pauvres aux riches », comme disait Wilhem, firent merveille, et le succès fut immense.

L'admirable fête se renouvela fréquemment, car l'enthousiasme de Wilhem suscitait des convictions assez énergiques pour l'application stricte du règlement : des réunions partielles un jeudi de chaque mois, des réunions générales un dimanche de chaque trimestre. Et son activité incessante, consacrée à la cause dont il était l'apôtre, offrait à tous un exemple. L'éducation de plus de six mille enfants à surveiller dans quatre-vingts écoles, vingt-deux répétitions mensuelles à diriger, l'organisation des séances périodiques de *l'Orphéon*, ne suffisaient pas à remplir sa vie. Il composait des chœurs, surveillait les nouvelles éditions de sa méthode, où, reproduisant le rapport de Boulay de la Meurthe comme préface, ils substituait au mot « génie » qui le qualifiait, le mot *aptitude*, et il lui fallait encore organiser des réunions pour expliquer son système d'enseignement, dont beaucoup s'émerveillaient, avec la curiosité des jeunes enfants qui, « lorsqu'ils entendent sonner une horloge pour la première fois, voudraient pouvoir la démonter afin de connaître le mécanisme employé pour la faire parler ». (Lettre de Berton à Wilhem, février 1839, au lendemain d'une conférence.)

Mais aucun effort ne le rebutait. La dignité avec laquelle il accomplissait sa mission et comprenait ses devoirs ajoutait encore à l'heureuse influence de sa vaillance. N'estimant la musique que comme un instrument de culture morale, il était insensible aux flatteries, et savait répondre avec fermeté à ceux qui ne voyaient dans ses élèves, ou dans *l'Orphéon* que des curiosités musicales. A des demandes d'auditions qu'il jugeait inutiles, il déclarait : « *L'Orphéon* ne va point en ville; » et au roi lui-même, qui aurait été heureux d'un concert de ses élèves sous les fenêtres des appartements royaux, il fit dire : « Mes élèves ne m'appartiennent pas, je n'ai d'autorité sur eux que dans la classe; c'est là que le roi pourra les entendre s'il veut bien nous honorer de sa visite. »

L'œuvre de Wilhem devait aussi conquérir la grande presse. Tous les journaux prêtèrent attention à *l'Orphéon*, après le premier hommage rendu par Mme Emile de Girardin, en phrases généreuses, spontanées, dans l'une de ses « Lettres parisiennes » publiées en 1839 par *la Presse*.

« ... Nous qui sommes à la recherche de toutes les bonnes et nobles pensées, nous-même nous n'avions aucune idée d'une des institutions les plus admirables de notre époque. Depuis deux ans, on nous parlait bien de la méthode Wilhem et des concerts populaires de la Sorbonne, mais on en parlait vaguement. Aujourd'hui, le succès est éclatant... Un chœur de quatre cents ouvriers de tous les âges, depuis dix ans jusqu'à cinquante ans! comprenez-vous cet effet de voix? ce mélange de voix enfantines, de voix adolescentes, de voix brillantes et jeunes, de voix puissantes et graves, qui, par le plus merveilleux ensemble, ne forment qu'une seule voix! quatre cents personnes enfin qui chantent à l'*unanimité*... Nous avons entendu, en Allemagne, ces fameux chœurs si vantés... et nous déclarons que l'impression vive et profonde que laissent ces mélodieuses solennités a été pour nous complètement dépassée par la puissante émotion que nous a causée, au dernier concert de la Sorbonne, le chant de ces ouvriers... Il nous semblait entendre les célestes symphonies, le chœur fraternel des anges et des chérubins. Seulement, les anges étaient des menuisiers, des imprimeurs et des orfèvres; et, parmi les chérubins, nous apercevions çà et là quelque nègre bouffi qui battait la mesure avec ses doigts d'ébène aux ongles blancs! La vision séraphique disparaissait, mais l'admiration philanthropique nous restait tout entière. En vérité, c'est une belle chose que la résolution de ce problème : la moralisation du peuple par les arts. Grâce à la méthode Wilhem, avant dix ans, les chefs-d'œuvre de Mozart et Rossini seront populaires... »

Ainsi soutenu, et aux mains d'un homme comme Wilhem, l'enseignement du chant dans les écoles de Paris, et les manifestations de *l'Orphéon* ne pouvaient que prendre chaque année plus de développement. Son nom et son œuvre devinrent populaires. Au lendemain de l'audition donnée par *l'Orphéon*, en juin 1841, Béranger se fit l'interprète de la pensée commune et, encore tenu par l'émotion, il écrivit à Wilhem :

26 juin 1841.

Mon vieil ami, ta gloire est grande.
Grâce à tes merveilleux efforts,
Des travailleurs la voix s'amende
Et se plie aux savants accords.
D'une fée as-tu la baguette,
Pour rendre ainsi l'art familier?
Il purifiera la guinguette,
Il sanctifiera l'atelier.

Wilhem, toi de qui la jeunesse
Rêva Grétry, Gluck et Mozart,
Courage! A la foule en détresse
Ouvre tous les trésors de l'art.
Communiquer à des sens vides
Les plus nobles émotions,
C'est faire en des grabats humides
Du soleil entrer les rayons.

La musique, source féconde,
Epandant ses flots jusqu'en bas,
Nous verrons ivres de son onde
Artisans, laboureurs, soldats.
Ce concert, puisses-tu l'étendre
A tout un monde divisé!
Les cœurs sont bien près de s'entendre,
Quand les voix ont fraternisé...

D'une œuvre et si longue et si rude
Auras-tu le prix mérité?
Va, ne crains pas l'ingratitude
Et ris-toi de la pauvreté.
Sur ta tombe, tu peux m'en croire,
Ceux dont tu charmes les douleurs
Offriront un jour à ta gloire
Des chants, des larmes et des fleurs.

La prédiction de Béranger ne devait pas tarder à être réalisée. L'année suivante, le 26 avril 1842, Wilhem, âgé de soixante et un ans, mourait d'une fluxion de poitrine, après une semaine de souffrances qui ne parvinrent pas à distraire son esprit de la composition d'un *Requiem*, qu'il voulait écrire en mémoire de Cherubini, décédé deux mois avant, et faire exécuter à la prochaine réunion de *l'Orphéon*. Dès que sa mort fut connue, on s'apprêta à offrir à la gloire de Wilhem « des chants, des larmes et des fleurs ».

L'Institut, l'Université, le Conseil municipal, les Ecoles, la Société pour l'instruction élémentaire décidèrent des obsèques solennelles. Elles furent fixées au 2 mai, et le corps fut embaumé.

On avait choisi l'église Saint-Sulpice. Une foule immense s'y trouva réunie le 2 mai. *L'Orphéon*, sous la direction de Joseph Hubert, interpréta une messe de Perne, gravée et apprise entre le lendemain de la mort et le jour des obsèques. Tous ceux qui participèrent à cette exécution étaient des élèves de Wilhem, reconnaissants envers celui qui les avait initiés à l'art, et l'aimant avec piété filiale. Ils avaient rêvé, pour suprême hommage à leur maître, une grandiose solennité musicale; mais l'archevêque de Paris la diminua, en s'opposant à ce que les jeunes filles prissent part à l'exécution. Après la messe, le cortège se mit en marche vers le cimetière du Père-Lachaise, entre une double ligne de soldats, et ayant à sa tête des jeunes filles des écoles de la Ville de Paris vêtues de blanc.

Ce fut, à travers Paris, une procession émouvante. Le souvenir nous en a été conservé par le docteur Trélat dans la *Revue du Progrès* :

« Le corps était porté sur un char très simple, suivi de M. Wilhem fils; les coins du drap funéraire étaient tenus tour à tour par Béranger, par MM. Jomard, de l'Institut; Lebrun, membre de l'Académie française et de la Chambre des pairs; Boulay de la Meurthe et Périer, président et membre de la Société pour l'instruction élémentaire; Rousselle, inspecteur général de l'Université et membre de l'Académie française.

« Plusieurs maires de la Ville de Paris, des savants, des artistes, un grand nombre d'institutrices et de mères de famille, des soldats, de jeunes enfants de troupe avaient été conduits à cette cérémonie imposante, par un sentiment profond d'affection ou de reconnaissance...

« Dans le quartier populeux du faubourg Saint-Antoine, les fenêtres étaient garnies de spectateurs, et on entendit sortir de chaque bouche : « C'est M. Wilhem, c'est le maître de chant des ouvriers! » Le cortège se grossit alors de tout le peuple qui se trouvait sur la voie publique.

« Jusque-là, les convois politiques seuls avaient amené la foule. Celui de Wilhem est le premier où elle se soit portée sans passion, sans esprit de parti. Elle vint honorer le créateur du chant populaire en France, elle vint aux funérailles de l'homme vertueux.

« A l'entrée du cimetière, les répétiteurs des écoles demandèrent le corps, et le portèrent jusqu'à la tombe entre ses maîtres et ses amis, Méhul, Grétry, Lesueur, Gossec, Boïeldieu, Paer, Hérold, Cherubini, glorieuse famille réunie comme en un nouvel Elysée... »

Sur la tombe, Périer, au nom du Comité central de l'Instruction publique, Demoyencourt, au nom de la Société pour l'instruction élémentaire, louèrent la vie glorieuse de Wilhem, et montrèrent aux autorités administratives et scolaires le devoir qui leur était laissé : « conserver intacte la méthode de Wilhem, l'œuvre de son génie ».

Joseph Hubert, chancelant d'émotion, vint après eux proclamer que la continuation de son œuvre devait survivre à Wilhem; et les voix des répétiteurs s'unirent à la sienne pour la promesse solennelle de rester unis et fidèles. Puis, lentement, la foule redescendit vers Paris.

Les disciples de Wilhem ont tenu leur parole. Groupés autour de Joseph Hubert, nommé successeur de Wilhem malgré les compétitions immédiatement suscitées, ils ont pendant dix ans continué l'œuvre sans faiblesse. Ils se souvenaient.

En 1852, Charles Gounod succéda à Hubert. Depuis ce temps, la pensée de Wilhem ne vivifie plus l'enseignement scolaire du chant. Son nom est ignoré; on enseigne la musique, on n'apprend plus à l'aimer, et surtout on a commis l'imprévoyance d'abandonner la méthode d'enseignement si minutieusement élaborée par Wilhem, et sur la diffusion de laquelle reposait tout le succès.

L'enseignement de la lecture musicale et du chant élémentaire qui avait été établi, et perfectionné par plus de vingt années d'expérience, était si clair, si transmissible, qu'il pouvait être donné par les meilleurs élèves choisis comme moniteurs. Une telle méthode ne pouvait qu'être d'usage pratique pour des instituteurs et des institutrices initiés dans leurs écoles normales à une pédagogie conçue pour le jeune dévouement de simples élèves-moniteurs.

Il avait été nécessaire de combiner les études pour pouvoir faire travailler ensemble des élèves de forces différentes. Avec le perfectionnement de l'organisation scolaire, cette nécessité devait disparaître. Mais il restait de l'heureuse conception du début, que les exercices et chants — d'abord appliqués à une étude particulière de la science musicale ou de l'art du chant, ensuite réunis systématiquement pour former les différentes parties d'un chœur — étaient un moyen certain de susciter le goût instructif du chant choral, et comme un besoin de polyphonie.

Les successeurs directs de Wilhem, formés par des moyens d'éducation strictement individuels, ne surent pas comprendre que les anciens élèves de Wilhem et

de ses collaborateurs se groupaient tout naturellement, devenus adultes, dans des réunions du soir pour former, à l'exemple de *l'Orphéon*, ces nombreuses sociétés chorales longtemps florissantes, où le plaisir du chant choral n'avait pas à être stimulé, parce qu'il était le fruit de l'enseignement favorable reçu, et le résultat d'une fraternité artistique préparée sur les bancs de l'école.

### L'ORPHÉON APRÈS WILHEM

Comme institution municipale de la Ville de Paris, *l'Orphéon* devait poursuivre avec une scrupuleuse fidélité la tradition de son fondateur pendant une période de dix années, — 1842-1852, — sous la direction du meilleur élève de WILHEM, Joseph HUBERT. Les trois cents orphéonistes du début, en 1836, passés à 450 en 1838, à 600 en 1841, à 1.000 en 1845, à 1.600 en 1846, puis à 2.000, seraient devenus encore beaucoup plus nombreux, si la dimension des locaux de réunion n'avait obligé à restreindre le nombre des adhérents. Chaque année apportait régulièrement un contingent d'anciens élèves. Une première erreur fut commise par cette imprévoyance d'une grande salle d'audition devenue indispensable. L'autre erreur, la plus funeste pour l'avenir, fut l'incompréhension, puis l'abandon de la méthode d'enseignement si laborieusement édifiée par WILHEM. En succédant à Joseph HUBERT, en 1852, Charles GOUNOD trouva une armée de 2.000 orphéonistes, garçons et fillettes, adultes hommes et femmes, dont l'ardeur le conquit. Il apporta tout son jeune enthousiasme pour animer les répétitions et préparer de grandioses exécutions. Mais, n'ayant pas eu, comme WILHEM, sous l'influence des spécialistes de la Société pour l'instruction élémentaire, à méditer sur les nécessités pédagogiques, il ne sut pas continuer l'œuvre d'éducation initiale. Il laissa détruire la féconde unité d'un enseignement intelligemment adapté, et se répandre de nouvelles méthodes, publiées par HALÉVY, MARMONTEL, DANHAUSER, etc. Sous prétexte de simplification, leurs auteurs négligeaient les utiles procédés de la méthode WILHEM; ils sacrifiaient totalement les exercices de culture vocale, abandonnant ainsi l'entraînement favorable au développement du goût pour le chant choral, et brisant entre les élèves anciens et nouveaux, entre les enfants et les adultes, le lien d'une même éducation, attrayante pour tous les âges, qui avait réussi à s'imposer dans tous les ordres de l'enseignement officiel, dans l'enseignement libre, et même dans l'armée.

Après Charles GOUNOD, l'institution eut comme directeurs : en 1863, BAZIN, pour la rive gauche, et PASDELOUP pour la rive droite : en 1873, BAZIN, avec le titre d'inspecteur principal et l'assistance de deux inspecteurs chargés de la surveillance de l'enseignement (dès 1865, cette organisation avait été adoptée par le département de la Seine et confiée à Laurent DE RILLÉ); en 1878, DANHAUSER; enfin, M. Auguste CHAPUIS, en 1894, pour une période de plus de trente années, pendant lesquelles, après un essai de rénovation, l'institution municipale parisienne d'éducation musicale scolaire et post-scolaire, ayant perdu toute fidélité à la tradition, cessa d'être désignée sous le nom d'*Orphéon*.

Discrédité auprès des musiciens, jugé indigne de la dignité administrative, le mot reste cependant d'usage courant. Car, du temps de WILHEM lui-même et malgré le veto de l'administration d'alors, le nom d'*Orphéon*, adopté par les premiers groupements populaires de chant choral ayant quelque organisation, n'a pas cessé d'être en faveur auprès de ceux d'aujourd'hui, accrus de tous les groupements populaires de musique instrumentale.

L'histoire de ces groupements n'est pas indigne d'attention, si l'on considère que les progrès les plus favorables au développement de l'art musical en France, de la fin du XVIII^e siècle aux avant-dernières années du XIX^e siècle, — tels la création du Conservatoire national avec ses succursales, et celles des grands concerts du dimanche, — se rattachent à des initiatives ou à des influences d'origine populaire.

Les documents historiques rappelés dans cet ouvrage même, dans la partie qui traite de notre histoire musicale de 1789 à 1800, l'établissent en ce qui concerne le Conservatoire, né de la nécessité de former des exécutants pour la célébration des fêtes civiques. Les premiers grands concerts du dimanche, où la foule est appelée, ont été institués par PASDELOUP, qui s'était formé comme chef d'orchestre pendant la direction de l'orphéon municipal de la Ville de Paris avant 1870, et qui avait pu alors se rendre compte des possibilités offertes par les heureux résultats d'une éducation musicale généralisée. Son émule, Edouard COLONNE, devait, lui aussi, être encouragé à se lancer dans une entreprise de grands concerts, sous la même influence : il avait été initié à la musique dans l'évangile de *l'Orphéon*, la méthode WILHEM, dont, aux toutes dernières années de sa vie, il chantonnait les premiers chants, avec un souvenir reconnaissant, et l'émotion des jeunes souvenirs, évoquant le temps où tout le monde allait devenir musicien.

En outre, il ne peut pas être indifférent de savoir que, pendant un long moment, le chant choral a été dans notre goût, et qu'il a été près d'entrer définitivement dans nos mœurs.

Avant WILHEM, on ne connaissait en France que les chœurs d'opéras ou de maîtrises. A ce moment, l'Allemagne était couverte de sociétés chantantes, alimentées par la musique de BEETHOVEN, de SCHUBERT, de MENDELSSOHN, de WEBER, composée sur les poèmes de Gœthe et de Schiller. Dans un discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, en 1870, un zélateur de *l'Orphéon*, Emile Guimet, — le fondateur du Musée, grand voyageur qui était aussi grand industriel et musicien de valeur, — a marqué avec précision cette différence :

« Faut-il conclure de ce fait que nous sommes moins bien organisés que les Allemands du Nord pour la musique d'ensemble? On me permettra de n'être pas de cet avis. Pour comparer les dispositions harmoniques des deux peuples, il faudrait les placer d'abord dans des conditions identiques de milieu et d'éducation.

« Or voilà trois siècles que les protestants ont renoncé au plain-chant, et quand nous aurons comme eux, pendant plusieurs générations, entendu et exécuté de la musique harmonisée et rythmée, il sera temps alors de constater qui aura fait le plus de progrès dans l'usage de la vraie musique.

« Car, il faut bien l'avouer, avec tout le respect que l'on doit à une musique imposante et sacrée, le plain-chant, qu'on apprend plus ou moins bien aux enfants français, est une musique incomplète, qui

n'a ni l'étendue, ni la tonalité, ni le rythme, ni l'harmonie, et si rarement la mélodie qu'il en faut à peine parler... Par surcroît de désastre artistique, dans le plus grand nombre des communes de France, on laisse chanter faux au lutrin. Voilà ce qui nous retarde. Certes, on ne peut refuser à des psaumes la grandeur et le caractère qui en font des inspirations typiques, transmises par les âges comme un reflet de la foi chrétienne à ses débuts éclatants. Il ne faut pas non plus méconnaître la saveur archéologique qu'on trouve à écouter un beau motet dans une vieille église. Mais au point de vue purement musical, on doit admettre que le plain-chant ne peut satisfaire l'artiste musicien. Entretenir dans les oreilles ces tonalités incomplètes et ces mélodies indécises, équivaut à montrer aux élèves de peinture des tableaux de primitifs, à de futurs sculpteurs les ébauches des Pélasges, et à des aspirants poètes les essais des littérateurs malgaches... »

Un document publié par Henry-Abel SIMON, dans son ouvrage sur l'*Institution orphéonique française*, publié en 1909 chez l'éditeur Margueritat, montre qu'avant WILHEM, les premières sociétés chorales, nées de l'enthousiasme populaire après les « Trois Jours » de 1830, n'étaient pas seulement entravées par le manque d'éducation et de répertoire. C'est une lettre, adressée en 1860, de Londres, où il s'était exilé, par le fondateur de la première en date des sociétés de 1830, l'ouvrier monteur en bronze Charles SELLIER. Il y évoque le souvenir de démêlés avec la police, à propos de son activité chorale. Sa société avait pris pour nom : *les Céciliens*, et elle avait suscité une émulation qui réunit d'autres ouvriers dans différents quartiers, pour animer les rues et les carrefours par l'exécution de chœurs patriotiques, ou de simples chansons agrémentées de quelque harmonie au refrain. Un samedi soir de 1830, place Royale, — devenue place des Vosges, — les cinq cents chanteurs de ces divers groupes avaient été conviés par Charles SELLIER à réunir leurs voix. C'est à cette réunion, qui fut sensationnelle, que fait allusion la lettre de 1860 :

« ... Qui se souvient encore de notre belle réunion de la place Royale? Qui se rapelle les vains efforts du pauvre chanteur des *Céciliens?*... Nous nous réunissions aussi extraordinairement le dimanche pour faire la conduite à ceux d'entre nous pris par la conscription. Nous étions alors deux ou trois sociétés, et nous traversions Paris en chantant des marches, mais le plus promptement possible, pour gagner la banlieue où nous pouvions chanter plus librement, car la police parisienne nous chagrinait fort, et plus d'un d'entre nous a souvent payé par la prison le crime irrémissible d'avoir chanté dans le silence de la nuit! Les juges de la police correctionnelle appelaient cela du tapage nocturne...

« Avant de terminer, je me joins à vous pour affirmer que les ouvriers français ne sont pas moins sensibles à la musique que leurs frères des autres nations, et je pourrais citer, parmi le petit nombre que j'ai fréquenté alors, non pas un, mais plus de vingt jeunes gens qui, sans instruction d'aucune sorte, ne sachant même pas lire, accompagnaient juste et en mesure, après deux ou trois répétitions. Si la France était restée en arrière de l'Allemagne et d'autres pays, c'est qu'au lieu d'exciter, de provoquer le progrès du chant, on n'avait jamais cessé chez nous de l'entraver!... »

On retrouve dans l'un des feuilletons d'Hector BERLIOZ, au *Journal des Débats* de 1836, une protestation contre les tracasseries policières, qui est à la fois le signe d'une vigilance informée, et la marque de l'intérêt éveillé parmi les musiciens par le mouvement artistique populaire naissant :

« Quand le gouvernement aura senti que, de tous les moyens de civilisation, l'étude de la musique est, pour le peuple, un des plus sûrs, un des plus prompts et des moins dangereux, quand cette idée, qu'on envisage encore aujourd'hui fort légèrement, sera devenue un conviction sérieuse, oh! alors on verra s'opérer dans les mœurs une belle et grande révolution dont nous admirons d'avance les merveilles, et dont les résultats pour l'art sont incalculables... »

Par l'organisation d'un enseignement favorable, par la constitution d'un répertoire choral pour voix mixtes, et pour voix égales, par l'apaisement donné à la police dans l'exemple de haute tenue des réunions de *l'Orphéon*, par un succès retentissant, WILHEM avait rendu faciles les tentatives d'imitation, suscitées naturellement par l'ardeur d'orphéonistes capables d'initiative, et par un besoin de manifestations plus fréquentes. De son vivant, il avait vu succéder aux premières Sociétés indépendantes : *les Céciliens, les Carlovingiens, les Montagnards, les Philistins*, des groupements plus importants, comme *la Société Wilhémienne, l'Union Wilhémienne*, réunies en 1848 pour former *l'Union Chorale*, qui vécut une dizaine d'années, et *les Enfants de Paris*, de l'ouvrier ciseleur sur métaux, moniteur de *l'Orphéon*, PHILIPPES, qui existaient encore en 1914. Mais, si la tradition de WILHEM était fidèlement suivie à *l'Union Chorale*, où s'unissaient les voix mixtes, elle ne l'était plus aux *Enfants de Paris*, qui étaient composés de voix d'hommes seulement. C'est sous cette forme restreinte, qu'à l'exemple de ce groupement, allait se propager dans tout le pays l'œuvre de *l'Orphéon*, à laquelle était venue, du temps de WILHEM, la sympathie de tous les musiciens, et qui allait recevoir une impulsion propice du mouvement populaire d'enthousiasme et d'émancipation de la période de 1848.

Pour compléter cette esquisse des premiers temps de la vie orphéonique, il reste à signaler l'apostolat en province d'un filleul de GRÉTRY, Alfred-Hector ROLLAND, issu d'une famille de la haute bourgeoisie, que des raisons de santé avaient envoyé dans le Midi, à Bagnères-de-Bigorre, où son zèle d'art et de bienfaisance devait réaliser un grand exemple de ce qui peut être obtenu de la bonne volonté artistique populaire. A la tête de ses *Quarante Chanteurs Montagnards Béarnais*, recrutés, à partir de 1833, dans la jeunesse villageoise et exécutant les chœurs spéciaux composés par lui, ROLLAND acquit d'abord une renommée toulousaine, puis parisienne, enfin européenne et mondiale. Avec ses chanteurs montagnards, il parcourut pendant dix-sept années, de 1838 à 1855, l'Europe, l'Afrique, l'Asie, l'Amérique, propageant, dans un but de bienfaisance, la bonne humeur artistique et l'exemple de bonne camaraderie de l'art choral populaire. Sur les 2.336.000 fr. recueillis au cours des pérégrinations, la moitié — exactement 1.163.400 francs — eut une destination charitable, et c'est dans la pauvreté que ROLLAND devait mourir à Grenoble, en 1875, âgé de près de quatre-vingts ans.

Pour s'étendre dans tous le pays, l'œuvre de WILHEM devait trouver un animateur convaincu. Ce fut

Eugène DELAPORTE. Parisien, né en 1819, il avait été au Conservatoire élève de la classe de piano réputée de ZIMMERMANN. Puis il était devenu, en 1843, organiste et professeur à Sens. Bientôt, il s'était lassé du calme autère de la vieille cathédrale, en songeant au rôle social que l'application généralisée de l'œuvre de WILHEM pouvait donner à la musique. Encouragé par le baron Taylor et par certains de ses collaborateurs, comme F.-J. SIMON, qui devait fonder avec lui le journal *Orphéon*, Eugène DELAPORTE avait décidé d'entreprendre une tournée générale en France, et il avait réussi à se faire accréditer auprès des préfets par des appuis officiels, tels que celui-ci :

MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR

DIRECTION DES BEAUX-ARTS

Paris, 15 juillet 1848.

Citoyen Préfet,

Le citoyen DELAPORTE, professeur de musique, désirerait établir un vaste système d'éducation musicale par l'application de la méthode WILHEM et organiser en province, sur une grande échelle, des réunions analogues à celles de *l'Orphéon* à Paris.

Ce projet me paraissant mériter d'être sérieusement encouragé, je vous prierai de vouloir bien donner au citoyen DELAPORTE toutes les facilités nécessaires pour qu'il puisse le mettre à exécution dans le ressort de votre département.

Salut et fraternité.

*Le Ministre de l'Intérieur,*

Senard.

Pendant vingt années, jusqu'en 1868, — et avant de mourir pauvre, lui aussi, à l'hospice de Saint-Mandé en 1886, — Eugène DELAPORTE fut commis-voyageur en enthousiasme, et suscita une vitalité orphéonique, dont la génération actuelle n'a aucune idée.

Ce furent :

En 1849, à Troyes, à Sens, à Auxerre, des festivals d'ensemble des orphéons libres départementaux.

En 1850, une fête internationale au parc du château d'Asnières, qui réunissait les sociétés chorales de Paris, Caen, Rouen, Troyes, Auxerre, Beauvais, Saint-Florentin, Orléans, Melun, Montargis, Sens, Tonnerre, Arcis-sur-Aube, et aussi celles de Gand, Bruxelles, Mons, Liège.

Puis, la même année, ce furent d'autres festivals à Fontainebleau, à Strasbourg et, sous l'influence des progrès orphéoniques, la création au Conservatoire de Paris, sous la direction de Edouard BATISTE, d'une classe populaire de chant d'ensemble, constituée en orphéon sous le titre d'*Union Chorale des Elèves du Conservatoire*, qui subsista jusqu'à la guerre de 1870.

En 1851, à Troyes, était organisé le premier concours orphéonique de musique populaire, dont l'institution avait été imaginée par Eugène DELAPORTE pour aider le recrutement, et créer l'émulation nécessaire au succès artistique des festivals.

De 1852 à 1855, les orphéons ne cessent de se multiplier, et le monde orphéonique accueille les premières sociétés instrumentales populaires. Les concours sont l'occasion de réunir les sociétés étrangères aux sociétés françaises. Pour le concours de Lyon, le professeur à la Faculté des lettres Hignard fait graver sur les médailles commémoratives : *Pax sequitur Musas. Populos lyra fœdere jungit.*

En 1855, la première en date des associations chorales départementales, dont Eugène DELAPORTE voulait l'organisation généralisée, celle de Seine-et-Marne, recevait la consécration officielle par un arrêté préfectoral pris après délibération du conseil général. Cet arrêté créait une commission départementale de direction et de patronage, sous la présidence d'honneur du préfet, et fixait les organisations locales dans ces articles :

« ... *Art.* 8. — Lorsque, dans une localité, le maire aura reconnu les éléments d'un orphéon, il proposera à la nomination du sous-préfet une commission de 3 à 5 membres chargée de s'occuper, sous sa direction, de l'organisation et de la surveillance de l'orphéon.

« *Art.* 9. — L'instituteur public sera de droit directeur de l'orphéon de chaque commune rurale, à moins qu'une nomination spéciale n'ait été faite.

« *Art.* 10. — Le directeur de l'orphéon devra faire au moins deux leçons de chant par semaine, et d'une demi-heure chacune, aux élèves de l'école communale. Indépendamment de ces leçons, un second cours sera organisé pour les adultes, et devra avoir lieu deux fois par semaine, le soir...

« *Art.* 17. — Lorsque l'enseignement musical sera régulièrement organisé, il y aura, au moins tous les deux mois, une réunion générale, à laquelle prendront part les adultes et les élèves les plus avancés de l'école communale... Ceux des élèves qui ne pourraient y prendre part comme exécutants, devront néanmoins y assister comme auditeurs... »

Dès la fin de 1855, 160 communes de Seine-et-Marne avaient un cours dans les écoles, cours professé par les instituteurs, sauf dans 5 localités seulement; 60 de ces cours comprenaient des sections d'adultes constituées en orphéon, de même que 7 cours du soir. Le nombre des adultes s'élevait à près de 1.000. Cette association chorale de Seine-et-Marne avait encore quelque vitalité en 1889, à la mort de son président fondateur, Pierre TOACHET, ardent disciple d'Eugène DELAPORTE. Le succès de ses débuts fut un encouragement pour d'autres départements.

Dans sa lettre d'envoi d'un arrêté d'organisation, le préfet de l'Aube écrivait aux sous-préfets et maires :

« Dans un département voisin du nôtre, la propagation de l'orphéon et les encouragements donnés à son organisation ainsi qu'à celle des associations chorales et instrumentales, ont produit de bons résultats. Le goût des études musicales est devenu plus populaire, et, dans toutes les conditions, on a pu prendre sa part d'une distraction qui est à la fois morale et instructive. Le gouvernement, dans sa sollicitude pour les œuvres d'utilité générale, favorise les institutions de musique et de chant, qui, partant, sont placées sous la protection de l'autorité. »

Et le 15 janvier 1856, le préfet de Seine-et-Oise procédait, sur les conseils d'Eugène DELAPORTE, à une enquête auprès des sous-préfets et maires de son ressort :

« Plusieurs communes du département ont déjà compris tout le parti qu'on pouvait tirer de la musique en organisant des sociétés d'orphéons; c'est une utile récréation, elle polit les mœurs et favorise les perfectionnements moraux... Je vous prie de faire parvenir une notice contenant les renseignements suivants : Un cours de chant est-il pratiqué à l'école communale? Est-il fait par l'instituteur ou par un professeur spécial? Combien de temps y est-il consacré? Combien d'élèves y prennent part? Y a-t-il un cours organisé pour les adultes et par qui est-il fait? Si ce cours n'existe pas, serait-il possible de créer un orphéon? L'instituteur serait-il en mesure de le diriger?... »

Le mouvement, largement répandu dans le Nord et le Centre, atteignit aussi le Midi à la suite d'une tournée de propagande entreprise par Eugène DELAPORTE dans les derniers mois de 1856. Ce nouveau succès lui fit confier par le ministère de l'instruction publique l'inspection générale de l'enseignement du chant dans les écoles normales de France.

Son apostolat triomphant devait avoir sa floraison en 1859, où eut lieu à Paris, les 17, 19, 20 et 22 mars, au Palais de l'Industrie, la *première réunion générale des orphéonistes de France*. Les insignes des exécutants portaient cette inscription, tissée dans les rubans de couleurs diverses, suivant les différentes parties vocales, avec les armes de la Ville de Paris. Des œuvres spéciales avaient été mises au concours : un *Veni Creator*, glorification de la muse sacrée, musique du grand prix de Rome BESOZZI, une *Marche des Orphéons*, sur un texte d'un écrivain dévoué à *l'Orphéon*, Vaudin, musique de Mlle NICOLO, fille de l'auteur de *Joconde*, les *Génies de la terre*, musique du grand prix de Rome Samuel DAVID, le *Salut aux Chanteurs*, musique d'Ambroise THOMAS, *Cimbres et Teutons*, musique de Louis LACOMBE, *Retraite*, de Laurent DE RILLÉ. Le programme comprenait en outre : un fragment du *XIXe Psaume* de MARCELLO; un chœur de *la Flûte enchantée*, de MOZART; un chœur de MENDELSSOHN, *le Départ des Chasseurs*; un chœur de KUCKEN, avec des paroles françaises du chanteur ROGER, *le Chant des Montagnards*; enfin MEYERBEER avait transcrit un accompagnement de fanfare pour le *Septuor des Huguenots*. La soirée du 17 mars fut réservée pour une répétition générale avec 6.000 exécutants, groupés dans 204 sociétés, venus de tous les coins de France, dont la statistique montre le vigoureux essor de l'*Orphéon* français après dix années d'efforts méthodiques :

« A cette première réunion générale des orphéonistes de France à Paris, en mars 1859, prirent part : 1 société de l'Ain, 1 société de l'Aisne, 3 sociétés de l'Aube, 2 sociétés de l'Aude, 10 sociétés des Bouches-du-Rhône, 5 sociétés du Calvados, 3 sociétés de la Charente, 1 société de la Charente-Inférieure, 6 sociétés de la Côte-d'Or, 2 sociétés du Doubs, 1 société d'Eure-et-Loir, 4 sociétés de la Haute-Garonne, 12 sociétés de la Gironde, 3 sociétés de l'Hérault, 2 sociétés d'Indre-et-Loire, 3 sociétés du Jura, 2 sociétés de Loir-et-Cher, 2 sociétés de la Loire, 1 société de la Haute-Loire 1 société de la Loire-Inférieure, 2 sociétés du Loiret, 3 sociétés de Lot-et-Garonne, 1 société de la Manche, 3 sociétés de la Marne, 1 société de la Meurthe, 2 sociétés de la Moselle, 9 sociétés du Nord, 1 société de l'Oise, 3 sociétés du Pas-de-Calais, 1 société des Hautes-Pyrénées, 7 sociétés du Rhône, 3 sociétés de Saône-et-Loire, 1 société de la Sarthe, 6 sociétés de la Seine-Inférieure, 19 sociétés de Seine-et-Marne, 11 sociétés de Seine-et-Oise, 1 société des Deux-Sèvres, 1 société de Tarn-et-Garonne, 1 société du Var, 1 société de la Vienne, 1 société de l'Yonne, 13 sociétés du Bas-Rhin, 17 sociétés du Haut-Rhin, 5 sociétés de la Seine et 26 sociétés de Paris.

« La plus nombreuse de ces sociétés comprenait 70 membres, la moins nombreuse 8 membres; la moyenne s'établissait entre 25 et 45 membres. »

L'exécution, sous la direction de Eugène DELAPORTE, souleva l'enthousiasme. Mêlé aux 40.000 auditeurs, témoin de la déception des 20.000 Parisiens réduits, ne pouvant entrer, à saluer d'acclamations l'immense cortège des orphéonistes, le journaliste Auguste Luchet écrivit dans le journal *le Siècle* :

«... Ces six mille jeunesses humaines suspendues pantelantes au geste magnétique de DELAPORTE, et exhalant leurs âmes avec leurs chants, répandaient dans l'espace des torrents de fluide dont les assistants d'en haut étaient aussitôt enveloppés. Je n'ai jamais connu d'émotion ayant cette douceur troublante. On se trouvait comme soulevé, comme emporté hors de soi... et pourtant on sentait et on vivait immensément... Voilà une des puissances de l'agglomération chorale! Plusieurs en ont été malades, le soir ou le lendemain, mais personne n'a regretté sa souffrance : c'était une « indigestion de sympathie », comme eût dit Saint-Simon... »

Eugène DELAPORTE, qu'un décret du 6 avril 1859 avait fait chevalier de la Légion d'honneur, voulut une consécration encore plus complète. Après la solidarité nationale établie à Paris entre les orphéonistes français, il rêva de solidarité internationale. Dès le mois d'octobre 1859, il étudiait le projet d'une série de festivals à Londres. Son inlassable énergie, sa foi devaient triompher de tous les obstacles. Le 23 juin 1860, dix corvettes partaient de Dieppe, Boulogne et Calais, conduisant en Angleterre 3.000 orphéonistes, délégués par 137 sociétés, que les chemins de fer de l'Ouest et du Nord avaient accepté de transporter gratuitement. Deux nouvelles œuvres chorales avaient été composées par HALÉVY : *La Nouvelle Alliance*, et par Ambroise THOMAS : *France! France!* sur des poèmes de Vaudin.

Dans son *Histoire de l'institution orphéonique*, Henry ABEL-SIMON, qui était l'un des exécutants, a évoqué cet émouvant souvenir de jeunesse :

« ... Le jour du premier festival se leva au milieu d'une fatigue et d'un surmenage général courageusement supportés... Je vois encore ces groupes épars, exténués, sans interprètes et sans guides, cherchant en habits de fêtes, sous une pluie battante, le chemin du Crystal-Palace... A trois heures, on était au complet devant un public considérable, respectueux et recueilli. La masse orphéonique salua d'abord son infatigable directeur en une formidable et consolante ovation, et attaqua enfin, dans un magistral ensemble, l'hymne national de la Grande-Bretagne... Sous l'immense voûte de cristal les estrades de chanteurs s'élevaient en colossal amphithéâtre devant une assemblée innombrable et attentive, qui se renouvela quatre jours de suite et vit défiler tout Londres... Ce fut au milieu des ovations fraternelles et chaleureuses de la population que les 3.000 députés de la France chorale traversèrent, bannières déployées, les immensités urbaines de Londres, se dirigeant vers les chemins de fer qui devaient les conduire à leurs points d'embarquement respectifs...

Avant le départ, l'ambassadeur de France, comte de Persigny, qui avait encouragé et soutenu Eugène DELAPORTE, put dire aux orphéonistes en les remerciant : « Vous avez fait en huit jours pour l'alliance anglo-française plus que toute la diplomatie des deux pays n'en a fait en deux ans, et vous avez puissamment contribué à rendre forte et sincère une union qui peut seule assurer au monde les bienfaits de la civilisation. »

Ce qu'il faut retenir de ces fêtes orphéoniques françaises à Londres en 1860, c'est le mouvement d'enthousiasme populaire créé en Angleterre, qui ne se manifesta pas seulement par le touchant emballement dans la souscription ouverte par la presse

pour offrir un banquet avant le départ, dont le total produisit 25.000 francs en une demi-journée, mais qui fut l'origine d'un éveil aux aptitudes musicales, d'une *musical agitation*.

Les historiens de la classe ouvrière ont pu noter aussi que cette rencontre des ouvriers français avec les ouvriers anglais et avec leurs compatriotes réfugiés à Londres, ne fut pas étrangère aux premières activités de l'*Association Internationale des Travailleurs*.

Après 1860, l'étoile de Eugène Delaporte pâlit. Il était revenu d'Angleterre endetté de 30.000 francs, dont le prêteur, dans un sentiment de pitié généreuse, devait le libérer huit années plus tard.

Devant le reproche de « n'avoir point apporté de bénéfices », il donna sa démission de président de l'*Association orphéonique parisienne*. On lui reprochait aussi, par de sourdes manigances, l'innovation qu'il avait réalisée, en février 1860, en suscitant la création d'un « Comité général de patronage des orphéons et sociétés chorales de France », dont la première réunion plénière, le 28 mars, avait désigné les membres :

« Président : Larabit, sénateur; vice-présidents : prince Poniatowski, sénateur; général Mellinet; Auber, directeur du Conservatoire; Halévy, membre de l'Institut; secrétaire : J.-F. Vaudin; membres : Cuvier, conseiller d'Etat; Belmont, Garreau, Javal, députés au Corps législatif; Victor Foucher, conseiller général de la Seine; Ambroise Thomas, Carafa, Berlioz, Kastner, Clapisson, membres de l'Institut; Rodrigues, vice-président de la Commission du chant de la Ville de Paris; Ed. Monnais, commissaire général près les théâtres et le Conservatoire; baron Doyen, sous-gouverneur de la Banque de France; Varcollier, conseiller de préfecture de la Seine; Niedermeyer, directeur de l'Ecole de musique religieuse; Besozzi, grand prix de Rome; Eugène Delaporte, C. de Vos, Delsarte, Dietsch, Elwart, Ermel, de la Fage, Ch. Gounod, Laurent de Rillé, Limmander. »

Cet aréopage devait impressionner défavorablement la timidité des dirigeants orphéonistes moins clairvoyants que Eugène Delaporte. Il avait compris la nécessité d'apporter à l'effort d'éducation et de propagande l'auréole d'un comité formé de personnalités pouvant faire bénéficier la cause orphéonique de l'autorité de situations officielles prépondérantes. Des inquiétudes de domination se manifestèrent, dont Eugène Delaporte devait être victime. Ces inquiétudes n'étaient certes pas sans quelque fondement. Aux tentatives d'embrigadement gouvernemental, secrètement poursuivies dans certaines associations départementales patronnées par le préfet, s'ajoutaient parfois l'hostilité de préfets qui, comme M. de Tanlay dans le Pas-de-Calais, avec un dédain blessant, opposaient la force d'inertie au vote des subventions, ou à la demande de salles d'école pour les répétitions, afin de mater l'esprit d'indépendance. Mais c'était injustice de s'en prendre à Eugène Delaporte, qui n'avait jamais songé, par la création du « Comité général », à une possibilité de soumettre *l'Orphéon* à quelque influence, politique, administrative ou religieuse. Un malentendu était désormais établi dans la famille orphéonique. Le Comité général de patronage, paralysé par de sourdes compétitions, se sépara en 1864.

Toutefois, Eugène Delaporte ne renonçait pas à son activité. Un second festival à Londres fut projeté pour le mois de juin 1861. Hector Berlioz avait écrit, pour la circonstance, sur un poème de Vaudin, un double chœur, mi-partie anglais, mi-partie français, le *Temple universel*, où chaque groupe devait chanter dans sa langue nationale. L'impossibilité de régler favorablement les questions d'intérêt fit ajourner le projet, et Eugène Delaporte se donna à l'organisation d'une deuxième « Réunion générale des orphéonistes de France », qui eut lieu à Paris les 18, 20, 21 et 22 octobre 1861, au Palais de l'Industrie, réunissant 8.000 chanteurs de 248 sociétés, dont la statistique montre, avec celle de la première réunion de 1859, les différences suivantes :

4 sociétés en moins : celles de la Charente-Inférieure, de la Manche, du Pas-de-Calais, des Hautes-Pyrénées; 18 sociétés en plus venues des départements ci-après : Cher, Corrèze, Dordogne, Drôme, Eure, Gard, Indre, Maine-et-Loire, Haute-Marne, Mayenne, Meuse, Pyrénées-Orientales, Haute-Saône, Savoie, Somme, Tarn, Vaucluse, Haute-Vienne.

Richard Wagner était alors à Paris, où la représentation du *Tannhauser*, à l'Opéra, allait déchaîner un scandale dans la haute société. Les musiciens populaires avaient mis à leur programme le *Chœur des Matelots* du *Vaisseau Fantôme*. Richard Wagner tint à diriger lui-même les répétitions, et il eut sa part dans l'immense succès qui accueillit toutes les œuvres du festival dirigé par Eugène Delaporte. Avec le chœur de Richard Wagner, le programme comprenait : *Pater noster*, de Besozzi; *l'Appel aux Armes* du *Prophète*, de Meyerbeer; le *Chant du bivouac*, de Kucken; *Chœur des soldats de Faust*, de Gounod; le *Chant des Bannières*, de Laurent de Rillé; les *Enfants de Paris*, d'Adolphe Adam; *Hymne à la Nuit*, de Schwahal; *France! France!* d'Ambroise Thomas.

La presse se fit l'écho des acclamations des innombrables auditeurs. Le journaliste-poète Barthélemy signala l'absence de l'empereur et du monde officiel, où l'on commençait à être en défiance contre l'esprit d'indépendance de *l'Orphéon* :

« ... L'âme vibrante de ces huit mille voix de travailleurs a électrisé le vaste auditoire, où les grands du jour brillaient par leur absence; mais, en revanche, tous les enfants de Paris, les persévérants travailleurs quotidiens de la plume, du compas, de la pioche, de la truelle, du marteau, du burin, de la lime, de la scie et du rabot étaient là, tous debout, tous enthousiastes! C'était le jour de fête de notre liberté... Nous faisions épanouir nos applaudissements devant cette inoubliable expression de l'âme humaine en ce langage universel qu'est la musique. »

Pour l'année 1862, Eugène Delaporte avait formé un nouveau projet de propagande à l'étranger, un pèlerinage en terre classique du chant, en Italie. 180 sociétés avaient répondu à son appel. L'organisation prévoyait deux festivals à Turin, les 16 et 18 septembre, deux à Milan, le 20 à la Scala, et le 21 aux Arènes. La gratuité des chemins de fer en France et en Italie avait été accordée. Tout près de la date de départ, fixée au 14 septembre, parvint la nouvelle de la bataille d'Aspromonte, et de la marche de Garibaldi sur Rome. Il fallut abandonner.

L'année 1863 fut marquée par deux festivals de charité organisés par Eugène Delaporte. La guerre américaine de Sécession, en privant de matière première l'industrie cotonnière, avait réduit au chô-

mage et à la misère 300.000 ouvriers. 19 sociétés de Paris et 21 sociétés de province, réunissant plus de 1.000 exécutants, avaient répondu à l'appel du journal *l'Orphéon*. Le 25 janvier à Rouen, et le 25 mars à Paris, ce furent, sous la direction d'Eugène Delaporte, deux fêtes musicales populaires, dont le succès artistique éclatant donna l'exemple de l'émulation à toutes les sociétés orphéoniques de France qui, par des concerts et des quêtes, apportèrent à la souscription nationale un total de près de 120.000 francs.

Animé d'esprit fraternel, *l'Orphéon* avait aussi le culte du souvenir. A l'heure où triomphait l'idée de Wilhem, ses anciens élèves, maintenant groupés dans diverses sociétés parisiennes, voulurent rendre à sa mémoire un hommage solennel, en lui dédiant une grande fête orphéonique, au profit des pauvres du Ve arrondissement où, en 1820, Wilhem avait inauguré son enseignement. Autour des *Cécilienes* se groupèrent les nombreuses délégations des autres sociétés parisiennes, et le 11 mai 1863, au cours du festival donné salle Barthélemy, devant le buste couronné de Wilhem, un orphéoniste, directeur de l'une des sociétés, déclama un poème de F.-J. Simon, vibrant de sincérité :

Dans le travail humain, Wilhem ! ton œuvre est sainte.
Au bruit du grand labeur se mêlait une plainte,
La raison exerçait ses droits longtemps ravis,
Mais les besoins du cœur restaient inassouvis.
Tu compris qu'il manquait au peuple une conquête,
Que ses vœux, ses élans, n'avaient pas d'interprète,
Qu'il fallait dans son ombre allumer un flambeau,
L'initier en masse au culte du vrai Beau,
Lui donner, pour chanter, une langue choisie,
Le polir par les Arts et par la Poésie,
Confondre tous ses cœurs dans un commun transport,
Unir toutes ses voix dans un immense accord !...

En cette même année 1863, les orphéonistes du Nord s'étaient unis, eux aussi, pour un hommage à une gloire populaire de la musique : 8 chorales 14 harmonies, 4 fanfares célébrèrent à Givet, le 21 juin, le centenaire de la naissance de Méhul.

Pendant l'année 1864, Eugène Delaporte s'efforça de constituer deux organisations, par lesquelles il voulait assurer l'avenir de *l'Orphéon* : une fondation de bourses en faveur des orphelins de familles d'orphéonistes, les *Pupilles de l'Orphéon*; et une fondation complémentaire en faveur de la vieillesse, les *Invalides de l'Orphéon*. L'existence de ces institutions devait être courte, et le festival projeté à leur bénéfice n'eut pas lieu.

La grande époque de *l'Orphéon* allait prendre fin. Désormais, on allait vivre sur l'élan acquis. Eugène Delaporte restait actif, mais un autre animateur commençait à imposer sa popularité dans le milieu orphéonique. Plus souple que Delaporte, il devait bénéficier en haut lieu des sympathies qui étaient devenues défiantes devant les conceptions de grande envergure. A la mobilisation des festivals, on préférait l'ordre dispersé des concours. L'animateur d'alors fut le compositeur Laurent de Rillé. Les musiciens d'aujourd'hui n'ont que dédain pour sa musique. Il faut cependant penser à ce qu'était à cette époque la musique en faveur dans les théâtres et dans les salons, et ne pas méconnaître l'œuvre de prosélytisme accomplie par Laurent de Rillé, qui continua sans lassitude, lorsque les curiosités éveillées par *l'Orphéon* s'émoussèrent, et lorsque l'on se lassa du contact populaire.

François-Anatole-Laurent de Rillé était né à Orléans en 1828. Elève au collège de Tours, et déjà entraîné par ses dispositions vers la musique, il reçut les premières notions de la science harmonique d'un vieux maître, Comoglio, qui avait été, en même temps que Rossini, le disciple du célèbre père Mattei, de Bologne. Soutenu par sa jeune ardeur, il consacra les loisirs laissés par les travaux littéraires à la composition d'œuvres pour orchestre et chœurs, qu'il faisait exécuter par ses camarades de collège réunis, pour les besoins de la cause, en société philharmonique. Aucun instrument n'était dédaigné, même pas le flageolet, dont jouait Jules Baric, qui a continué en se faisant un nom dans la caricature. Ce fut l'occasion de ses premiers succès.

Venu à Paris, en 1848, pour ses études de droit, il entra au Conservatoire dans la classe d'harmonie professée par Elwart. C'est à cette époque que se dessina l'orientation de sa carrière : passant un soir rue de Bellefons, il ressentit une telle impression en entendant chanter en chœur, sans accompagnement, un groupe d'ouvriers formant la société chorale *les Montagnards tyroliens de Montmartre*, qu'obéissant à la séduction exercée sur lui par la chaude harmonie des voix humaines, et aussi à l'émotion éprouvée devant le spectacle d'hommes se reposant du travail par l'art, il se mit à écrire — paroles et musique — des chœurs à quatre voix qui furent bientôt populaires, et dont plusieurs obtinrent des médailles d'or dans les concours; puis, en 1856, une plaquette sur le *Chant choral*, pour renseigner sur l'organisation matérielle et les études utiles aux groupes de chanteurs; des chœurs à trois voix pour les écoles du département de la Seine; des chœurs avec accompagnement d'orchestre, d'harmonie ou de fanfare; des solfèges et des morceaux de chant à une ou plusieurs voix, spécialement écrits pour les écoles, collèges et lycées; des solfèges pour les concours de lecture à vue.

Sa renommée ne tarda pas à devenir populaire. Dès 1849, il fut chargé d'aller faire des recherches dans les bibliothèques musicales de l'Espagne. Le ministère de l'instruction publique eut souvent recours à sa compétence, particulièrement lors des réunions du Comité des bibliothèques scolaires et, en 1865, du Comité pour la réorganisation de l'enseignement de la musique; il fut nommé, en 1866, inspecteur général de l'enseignement musical dans les lycées et écoles normales de France, lorsque fut mis en application le décret de 1865, rendant obligatoire l'enseignement du chant dans les lycées et écoles normales, et portant à cinq heures par semaine le temps réservé à cet enseignement.

Secrétaire du comité chargé de l'organisation des concours et des festivals orphéoniques à l'Exposition universelle de 1867, il fut appelé à présider des comités semblables pendant les Expositions universelles de 1878 à 1889. Son activité infatigable contribua beaucoup au succès des belles exécutions dirigées par Paulus en 1867, par Edouard Colonne en 1878, par Vianesi en 1889. Pendant vingt-deux ans, de 1866 à 1898, il fut chargé d'un cours d'histoire de la musique à la Sorbonne. En 1889 et en 1895, il fut, dans la salle du Trocadéro, le chef d'orchestre très applaudi des deux festivals où chantèrent mille enfants des écoles du département de la Seine. Pendant une cinquantaine d'années, beaucoup de jurys, en France, en Algérie, en Suisse, en Espagne, en Italie, en Belgique, en Hollande, tinrent à honneur de l'avoir comme président. Officier

de la Légion d'honneur, officier de l'Instruction publique, chevalier des Saints Maurice et Lazare, officier de la Couronne d'Italie, commandeur de Charles III, grand-officier d'Isabelle la Catholique, il devait survivre à son grand renom pendant les longues années d'une vigoureuse et souriante vieillesse, qui s'éteignit doucement, pendant les graves préoccupations de la guerre de 1914.

A partir de 1864, les fêtes orphéoniques furent données sous la forme de concours. Cette année-là, il y en eut 55. Il y en eut encore davantage dans les années suivantes. La vitalité orphéonique était ainsi entretenue. On en eut la preuve pendant l'Exposition universelle de 1867, où 5.000 chanteurs, appartenant à 272 sociétés, se trouvèrent encore une fois réunis sous la direction d'Eugène Delaporte. Les exécutants de plus de cinquante autres sociétés, qui avaient envoyé leur adhésion, durent s'abstenir parce que la réduction escomptée de 75 °/o sur le prix de transport fut fixée à 50 °/o par les compagnies de chemins de fer. L'heureux temps, si favorable aux déplacements orphéoniques, n'était plus où la nécessité de répandre le goût des voyages, et d'apaiser la peur du nouveau moyen de transport, incitait les compagnies à favoriser, jusqu'à la gratuité, les exodes orphéoniques.

Les concours de musique sont restés très en faveur dans les milieux orphéoniques. Ils sont une occasion de se manifester pour des gens simples, qui n'osent pas concevoir une haute destination pour leur art, et une occasion de s'évader de la tranquillité quotidienne par un voyage en groupe. Les musiciens estiment que cela n'intéresse guère la vie artistique, et ils y sont aujourd'hui indifférents, ayant perdu tout souvenir du passé, cependant encore récent, où monde professionnel et monde artistique avaient quelque parenté! Les maîtres de l'avant-dernière génération étaient en fidèles relations avec *l'Orphéon*. Ils y apportaient bonne humeur et confiance. Ambroise Thomas, rappelant de jeunes souvenirs, ne manquait pas de raconter certains épisodes typiques de sa vie de président de jurys d'orphéon, tels que la réponse donnée par le directeur d'une société chorale à un concours de Marly-le-Roi :

« Comment se fait-il que nous n'entendons pas du tout vos premiers ténors? » Et le directeur de répondre simplement à Ambroise Thomas : « Monsieur le président, nous n'en avons pas dans le pays. Alors je fais chauter à tous les ténors la partie de second... »

Mais ces maîtres avaient vu naître et se développer *l'Orphéon*. Ils savaient sur quelle base solide Wilhem l'avait établi, et les prodigieuses réussites de l'apostolat d'Eugène Delaporte les avaient conquis. Ils ne doutaient pas de l'avenir de l'institution. Leur erreur fut de ne pas veiller à la continuité nécessaire de l'effort initial, dans l'œuvre d'éducation, qui ne séparait pas les voix féminines des voix masculines, et qui favorisait le recrutement potscolaire, en mêlant à l'étude du solfège celle de la culture vocale.

Ils ne soupçonnèrent pas non plus la crise qu'allait déterminer dans l'orphéon vocal la création de l'orphéon instrumental.

Les orphéonistes bons lecteurs, mais chanteurs médiocres, furent incités à l'étude des instruments à vent, si ingénieusement conçus par la facilité de leur jeu, et l'organisation en « famille », où l'échelle des différentes voix humaines était reproduite. En outre, en devenant instrumentiste, on reprenait une individualité, dont l'effacement, dans le chœur, était pénible à certains tempéraments. Rapidement, l'orphéon instrumental, sous la forme de fanfare ou d'harmonie, prit de l'extension, et c'est en lui que reste aujourd'hui la plus grande activité orphéonique.

A côté des noms de Wilhem et d'Eugène Delaporte, il faut placer celui d'Adolphe Sax, créateur des orchestres populaires modernes.

## LA VIE ET L'ŒUVRE D'ADOLPHE SAX

En 1842, l'année où mourait Wilhem, fondateur de l'enseignement populaire du chant en France, et créateur de *l'Orphéon*, arrivait à Paris un Belge, bientôt devenu Français, Adolphe Sax, dont les multiples inventions et l'audacieuse activité devaient révolutionner l'harmonie, puis la fanfare, et rendre possible, dans le pays tout entier, l'organisation des orchestres populaires.

Ainsi, presque dans le même temps, au milieu du XIXe siècle, les moyens de développer considérablement leur art furent donnés aux musiciens, par deux activités françaises.

Cependant, quatre-vingts ans ont passé, et la musique française n'a pas encore recueilli le bienfait de l'œuvre accomplie par Wilhem et Adolphe Sax. Les sociétés vocales et instrumentales ne manquent pas; mais elles demeurent étrangères à la vie artistique, et les artistes restent insouciants de leur collaboration. A aucun la pensée n'est venue que l'effort d'Adolphe Sax s'ajoute à celui de Wilhem, et le complète. On s'est contenté de se montrer également injuste pour leurs mémoires, alors qu'ils devraient être également honorés. On ignore Wilhem comme on ignore Adolphe Sax.

Nous sommes donc naturellement amenés à parler du second, après avoir parlé du premier, et à faire suite aux documents qui conservent le souvenir du créateur de la musique d'ensemble populaire vocale, par ceux qui conservent le souvenir du créateur de la musique d'ensemble populaire intrumentale.

Adolphe Sax est né à Dinan, petite ville de Belgique, en 1814, aîné de onze enfants, dont huit moururent jeunes. Son père était fabricant d'instruments, très habile et très réputé.

Doué de dispositions exceptionnelles pour la musique, Adolphe Sax apprit de son père le métier de facteur, et suivit les cours du Conservatoire de Bruxelles; il se prépara ainsi à devenir en même temps ouvrier très expert, et artiste très cultivé. Comme en lui la volonté fut extraordinairement forte, et incapable de défaillance, rien ne lui manqua pour réaliser l'œuvre à laquelle il était destiné, et léguer à l'avenir la gloire d'une vie qui, pour ses contemporains, s'éleva à la hauteur d'un événement social « par les services rendus à l'art musical, par les luttes soutenues pour mettre à jour ses découvertes et les défendre de la spoliation, par les honneurs que lui décernèrent toutes les nations industrielles. » (*Histoire d'un inventeur au dix-neuvième siècle*, par Oscar Comettant, Paris, 1860.)

Mais Adolphe Sax expia la gloire de son génie par une existence incessamment agitée.

La vie lui fut funeste dès l'enfance : il marchait à peine, que la chute d'un baquet placé sur une marche

d'escalier l'entraînait au bas de trois étages; peu après, il avalait une épingle, se brûlait le côté en tombant sur un poêle en fonte, et buvait, trompé par l'apparence laiteuse, un bol de vitriol étendu d'eau; un peu plus tard, il était brûlé et lancé au loin par une explosion de poudre, arraché à des empoisonnements dus au blanc de plomb, à l'oxyde de cuivre, à l'arsenic, puis trouvé un matin à demi asphyxié par l'odeur d'objets récemment venus oubliés dans sa chambre. Déjà on ne le nommait plus, à Dinan, que « le petit Sax, le revenant », lorsque, à peine remis de la blessure causée par le choc d'un pavé, et dont il conserva toujours la cicatrice profonde, il était précipité dans un tourbillon par d'autres enfants qui jouaient avec lui sur le bord d'une rivière, et allait être noyé sans le dévouement d'un passant courageux.

Il ne devait tant de fois vaincre la mort que pour justifier pendant une longue existence la douloureuse prédiction de sa mère au lendemain d'un accident : « Mon enfant est voué au malheur. »

Dès l'âge de six ans, Adolphe Sax commença à travailler dans l'atelier de son père. A douze ans, il savait déjà tourner les pièces, mouler les clefs, les fondre, les polir, les ajuster; à seize ans, il présentait à l'Exposition de Bruxelles des flûtes et des clarinettes en ivoire entièrement fabriquées par lui; à vingt ans, il méritait, à l'Exposition de l'industrie belge, une mention honorable pour une nouvelle clarinette à vingt-quatre clefs de son invention, et se signalait à l'attention des artistes en jouant lui-même avec virtuosité; à vingt-trois ans, il inventait une clarinette-basse, où les défauts des essais tentés jusqu'alors étaient corrigés, et il réalisait bientôt après un nouveau progrès en construisant une clarinette-contrebasse. Dès ce moment, Adolphe Sax fut connu.

Ses derniers travaux avaient sollicité l'attention du plus fameux des musicographes, Fétis, alors directeur du Conservatoire de Bruxelles, qui écrivit l'histoire de la clarinette, « notant les perfectionnements depuis la création en 1690, nommant les plus célèbres luthiers, et plaçant Adolphe Sax au-dessus d'eux tous. » Et au cours d'un voyage fait à Paris pour visiter l'Exposition de 1839, le jeune artiste facteur recueillit les compliments du chef d'orchestre de l'Opéra, Habeneck, des compositeurs Meyerbeer et Halévy.

Encouragé par le succès, Adolphe Sax poursuivit ses recherches. A l'exposition belge de 1841, il présenta neuf instruments. On le jugea digne de la première médaille; mais elle ne lui fut pas décernée, sous prétexte « qu'il était trop jeune et qu'on n'aurait plus rien à lui offrir ». Adolphe Sax sut alors que sa jeune renommée était gênante pour quelques-uns de ses compatriotes.

Au même moment, le malheur s'abattait sur sa maison. Un frère et une sœur succombaient à quelques mois d'intervalle, puis d'autres deuils se succédaient, rendant plus triste chaque jour l'atelier où, jadis, le travail était si joyeux.

Paris, Londres, Saint-Pétersbourg l'appelaient à la fois, promettant la victoire à son talent de virtuose et de facteur. Il hésita quelque temps entre les promesses du gouvernement russe, les offres des capitalistes anglais, et les sollicitations que lui firent parvenir de Paris, par l'entremise du marquis de Rumigny, ambassadeur en Belgique, le général de Rumigny son père, et des musiciens comme Savart et Habeneck. Mais c'est Paris qu'il choisit, lorsque cette lettre du compositeur Halévy vint lui prouver que les artistes l'y attendaient :

« Je profite du séjour de M. Vieuxtemps à Paris et de son départ pour Bruxelles pour vous demander des nouvelles des instruments que vous avez bien voulu me faire entendre, et que vous vous occupez maintenant à perfectionner; j'espère que vous atteindrez le but que vous vous êtes proposé, et, par vos efforts, dignes de l'intérêt de tous les compositeurs, vous agrandirez le nombre et la puissance des effets d'orchestre, grâce à vos nouvelles et excellentes combinaisons de sonorité; nous avons déjà eu l'occasion de les approuver au Conservatoire. Ce n'étaient encore que des essais, et je ne doute pas que vos travaux et vos recherches n'augmentent encore l'espoir des amis de l'art, et ne répondent à leur attente. Hâtez-vous donc de terminer votre nouvelle famille d'instruments, et venez en aide aux pauvres compositeurs, qui cherchent du nouveau, et au public, qui en demande, n'en fût-il plus au monde.

« Mille compliments.

« Halévy. »

Lorsque, en 1842, Adolphe Sax, âgé de vingt-huit ans, vint de Belgique, après un rapide voyage d'études en Allemagne, se fixer à Paris, où les plus hautes personnalités artistiques l'appelaient, il avait prouvé son génie d'inventeur par ses travaux sur les clarinettes soprano, alto et basse, sur la flûte, le basson, et par diverses créations ingénieuses, telles qu'une vis sans fin pour l'accord simultané de toutes les cordes du piano, une caisse sonore pour les violoncellistes, un réflecteur acoustique pour les instruments à vent, de nouveaux systèmes de cylindres et de clefs.

Il était particulièrement réputé pour son invention de la *nouvelle clarinette-basse,* devenue son instrument de virtuose, et qui surpassait tous les essais tentés jusque-là, même le plus récent, celui de l'artiste français, soliste de l'Opéra de Paris, Dacosta. On en retrouve la preuve, sous une forme imprévue, dans un journal du temps, qui rapporte la visite faite, lors de son premier séjour en France, au moment de l'Exposition de 1839, par Adolphe Sax à son confrère Dacosta, dont la femme était présente, et qu'on n'éloigna point au moment où les deux clarinettes-basses furent comparées. Elle jugea celle d'Adolphe Sax tellement supérieure à celle de son mari, qu'elle ne put s'empêcher de déclarer : « Mon ami, je suis fâchée de te le dire, mais depuis que Monsieur a joué, ton instrument me fait l'effet d'un mirliton! » (*Le Patriote belge,* 23 septembre 1843.)

Appliquant ses recherches à l'amélioration des instruments les plus divers, Adolphe Sax se distinguait déjà de ses émules contemporains les plus fameux : Ivan Müller, connu pour le perfectionnement de la clarinette; Th. Boehm, pour celui du nouveau système de flûte. En outre, il avait marqué encore plus vivement l'exceptionnelle puissance de ses facultés par la création d'un instrument nouveau, basé, suivant l'expression de Gevaert, dans son *Traité d'instrumentation,* « sur un principe dont on ne connaît pas d'application certaine dans les nombreux appareils sonores que les siècles passés ou les peuples étrangers ont transmis à l'Europe moderne, la mise en vibration d'une colonne d'air contenue dans un

tuyau conique, au moyen d'une anche battante semblable à celle de la clarinette ».

Cet instrument nouveau devait donner naissance à la famille des *saxophones*. Avant même qu'on le connût, il fut pour Adolphe Sax l'occasion d'apprendre jusqu'où peut aller l'animosité de concurrents jaloux : « Apporté sous une enveloppe de toile pour être montré au jury de l'Exposition belge de 1841, il fut envoyé au loin d'un violent coup de pied que lui porta, dans un moment où l'inventeur s'était absenté, une personne restée inconnue. » (*Le Patriote belge* et *Manuel général de musique militaire*, par Kastner.)

Ainsi, quand il s'installa en France, Adolphe Sax, déjà vanté et jalousé, n'ignorait pas que le génie suscite la haine. Il lui restait à éprouver que l'activité novatrice peut déchaîner jusqu'à la férocité les plus calmes égoïsmes.

Dès son arrivée à Paris, Adolphe Sax rendait visite à Hector Berlioz, qui, dans son feuilleton du *Journal des Débats*, le 12 juin 1842, écrivait avec enthousiasme :

« ... La fabrication des instruments à vent était à peu près demeurée dans l'enfance, elle est aujourd'hui sur une voie qui ne peut manquer de la conduire à de magnifiques résultats. M. Adolphe Sax, dont nous venons d'examiner les travaux, aura sans doute puissamment contribué à la révolution qui se prépare. C'est un homme d'un esprit pénétrant, lucide, obstiné, d'une persévérance à toute épreuve, d'une grande adresse, toujours prêt à remplacer dans leur spécialité les ouvriers incapables de comprendre et de réaliser ses plans; à la fois calculateur, acousticien et, au besoin, fondeur, tourneur et ciseleur. Il sait penser et agir; il invente et il exécute... Le *saxophone* est le chef d'une nouvelle famille, celle des instruments de cuivre à anche... Sa sonorité est de telle nature que je ne connais pas un instrument grave actuellement en usage qui puisse, sous ce rapport, lui être comparé. C'est plein, moelleux, vibrant, d'une force énorme et susceptible d'être adouci... Les compositeurs devront beaucoup à M. Sax, quand ses nouveaux instruments seront devenus d'un usage général. Qu'il persévère, les encouragements des amis des arts ne lui manqueront pas. »

L'article d'Hector Berlioz eut un grand retentissement. Il s'y ajouta bientôt le succès remporté par Adolphe Sax au Conservatoire, où, sur le conseil de Habeneck, il avait fait entendre ses instruments devant Auber, Halévy, Dorus, Ed. Monnais. Alors, la sympathie des musiciens, et de ceux qui vivaient de la musique, lui vint; car on sentait qu'il était une force. En même temps qu'il recevait les encouragements des artistes désintéressés, il connut les flatteries des gens préoccupés de gagner sa confiance. L'unanimité dura peu.

Venu à Paris sans ressources, Adolphe Sax avait reçu d'un ami, qu'Oscar Comettant a seulement désigné par l'initiale D..., une première somme de 4.000 francs; puis, cet exemple avait été suivi par d'autres amis, qui réunirent une deuxième somme de 7.000 francs. Cet argent avait permis la location d'une sorte de remise, rue Saint-Georges, où Adolphe Sax s'était installé avec quelques ouvriers, et le matériel nécessaire à la fabrication. On vint le voir à l'œuvre.

« ... Plongé dans ses travaux, il ne songeait pas encore à prendre de brevets ni à barricader sa porte contre les envieux, les plagiaires et les contrefacteurs. Ses modèles, crayonnés par des mains indiscrètes, couraient les ateliers et les rues; ses instruments, en jouait chez lui qui voulait... » (J. Arago, *Visite à Versailles*.)

« ... Certains, prévoyant de quel immense avantage serait pour eux l'acquisition d'un tel homme, destiné par ses lumières à jeter tant d'éclat sur leur industrie, cherchèrent à se l'attacher, pour tirer parti de ses labeurs, ne se faisant faute d'ailleurs de jouer la bonne foi, en lui promettant une grosse part dans les bénéfices. Ils ne connaissaient point Adolphe Sax; il ne savaient pas qu'un véritable artiste songe à la gloire avant de consulter l'intérêt; aussi, se virent-ils complètement déçus dans leur attente. Adolphe Sax repoussa toutes les propositions. » (Kastner, *Manuel général de musique militaire*.)

« ... Contrairement aux usages établis à Paris, Adolphe Sax voulut que les instruments fussent confectionnés en entier sous ses yeux. On débitait le bois, on le perçait, on le tournait dans l'atelier de l'artiste, qui lui-même travaillait aux pièces difficiles, donnant ainsi à ses ouvriers le double exemple de la science et du travail. De plus, les garnitures et les clefs se faisaient et se montaient chez le facteur. Il en était de même des instruments en cuivre, dont on soudait les tubes, dont on fabriquait les pavillons, les pistons, les cylindres, et de tous les ouvrages de tour, tels qu'embouchures, etc. Par ce moyen, le jeune facteur était assuré de ne livrer au public que d'excellents instruments... Mais aussi, en agissant de cette façon, il brusquait les habitudes établies, et mettait contre lui toutes les maisons spéciales qui fabriquaient les diverses pièces... C'était toute une révolution que venait opérer à Paris un homme étranger, et dans le plus chétif atelier... » (O. Comettant, *Histoire d'un inventeur au dix-neuvième siècle*.)

Et c'est ainsi que, peu à peu, les sympathies qui n'étaient pas désintéressées se détournèrent d'Adolphe Sax. La lutte commença. D'abord, on ne put soupçonner l'intensité qu'elle devait prendre, parce que les attaques se bornèrent à la moquerie. Les travaux d'Adolphe Sax furent jugés insignifiants, ses recherches inutiles. Le saxophone fut ridiculisé. Mais quand on vit les sourires impuissants contre une énergie toujours plus vaillante, et l'œuvre de progrès s'affirmer par la prise, en 1843, d'un brevet pour un nouveau système d'instruments d'harmonie, alors les égoïsmes impuissants commencèrent à se liguer, et, désormais, Adolphe Sax fut entraîné à la guerre impitoyable que, pendant plus de cinquante ans, les facteurs d'instruments coalisés secrètement lui livrèrent.

Les étonnantes péripéties de cette lutte demeuren une inépuisable source d'intérêt et d'émotion pour les amis de l'art musical susceptibles de reconnaissance envers le talent vainqueur de la routine, pour les amateurs de romans capables d'être empoignés aussi vivement par la réalité que par la fiction, pour les ljuristes préoccupés de rendre la loi plus souverainement protectrice des droits de la pensée créatrice, pour les moralistes soucieux de vivifier la théorie par un grand exemple d'énergie, d'abnégation et de persévérance inlassables.

### Premiers travaux. Premières luttes.

Adolphe Sax n'était pas installé à Paris depuis un an, que la lutte commença violente contre lui. Elle

fut décidée après qu'il eut affirmé sa volonté de rompre avec la routine en prenant, les 17 et 21 juin 1843, ses deux premiers brevets français. L'un concernait les instruments à vent en cuivre, l'autre les instruments à vent en bois; tous deux remédiaient à des défauts de justesse et de sonorité. Celui du 17 juin indiquait trois modèles de bugles à cylindre, deux de trompettes chromatiques, deux de contrebasses d'harmonie, en *mi* bémol à trois cylindres, en *fa* à six cylindres, où les angles et courbes, trop heurtés, et dénaturant le son, étaient supprimés, et avec une adaptation de coulisse aux cylindres pour obtenir la justesse. Celui du 21 juin supprimait, dans les instruments tels que la clarinette, les cavités produites par l'épaisseur du bois au-dessous des clefs bouchant les trous ouverts sur le tube.

Ce n'était qu'un début à des travaux beaucoup plus révolutionnaires. Il suffit cependant à créer contre Adolphe Sax des hostilités qui ne pouvaient alors être connues de beaucoup, mais dont le scandale parvint jusqu'à Hector Berlioz. Il voyageait à ce moment en Allemagne, où l'occasion ne lui manquait pas d'éprouver l'utilité des perfectionnements dus à Adolphe Sax. Dans une lettre publiée par le *Journal des Débats,* le 8 octobre 1843, il s'abandonne à une indignation véhémente :

« ... Nous n'avons point encore en France de trompettes chromatiques (ou à cylindres) : la popularité incroyable du cornet à pistons leur a fait une concurrence victorieuse jusqu'à ce jour, mais injuste, à mon avis, le timbre du cornet étant fort loin d'avoir la noblesse et le brillant de celui de la trompette...

« Nos bandes de musique militaire n'ont point encore de trompette à cylindres, ni de basse-tuba, le plus beau des intruments graves...

« Ce ne sont pas, en tout cas, les instruments qui nous manquent; Adolphe Sax fait, à cette heure, des trompettes à cylindre, grandes et petites, dans tous les tons possibles, usités et inusités, dont l'excellente sonorité et la perfection sont incontestables...

« Croirait-on que ce jeune et ingénieux artiste a mille peines à se faire jour, et à se maintenir à Paris? On renouvelle contre lui des persécutions dignes du moyen âge, et qui rappellent exactement les faits et gestes des ennemis de Benvenuto, le ciseleur florentin. On lui enlève ses ouvriers, on lui dérobe ses plans, on l'accuse de folie, on lui intente des procès; avec un peu d'audace, on l'assassinerait. »

Quelques semaines après, la *Revue et Gazette des théâtres* dévoilait une conspiration organisée contre Adolphe Sax par les artistes de l'orchestre de l'Opéra, « auxiliaires fidèles de ses rivaux ».

Emerveillé de sa clarinette-basse et de ses instruments en cuivre, le compositeur Donizetti s'était empressé d'utiliser ces « nouveaux prestiges harmoniques » dans sa partition de *Dom Sébastien,* destinée à l'Opéra. Au cours des répétitions, certains artistes avaient forcé, petit à petit, sous prétexte d'impossibilité, le compositeur à couper les passages écrits pour les nouveaux instruments, et ils avaient obtenu du chef d'orchestre Habeneck, trop faible, qu'on jouât l'ancienne clarinette-basse simultanément avec la nouvelle, de façon à « amoindrir l'effet ».

La révélation de ces manœuvres, « menaçant à la fois l'intérêt de l'art, celui de la partition nouvelle et celui d'un jeune facteur, auteur de plusieurs inventions importantes » (*Revue et Gazette des théâtres,* 9 novembre 1843), suscita des articles dans tous les journaux. Le rédacteur de la *France musicale,* Escudier, dans le numéro du 12 novembre 1843, exprima les sentiments de blâme qui étaient unanimement ressentis, en écrivant :

« ... L'art est donc devenu une chimère, et tout ce qu'on pourrait faire à l'avenir, dans le but d'améliorer les instruments, courrait le risque d'être proscrit sous un prétexte d'intérêt personnel?... Que M. Sax ne se décourage pas; il a devant lui le plus bel avenir; plus il excitera de jalousies, plus son succès sera éclatant. Il n'est rien comme les passions envieuses pour donner raison au talent et au génie. »

Le rédacteur du *Monde musical,* dans le numéro paru le 30 novembre 1843, dénonça l'état arriéré de la facture instrumentale, laissant ainsi à l'avenir une preuve irrécusable de son infériorité au moment où parut Adolphe Sax :

« ... Cornets *faux,* trombones *faux,* cors *faux,* clarinettes *fausses,* flûtes qui *baissent* ont jeté les hauts cris. Ils ont soutenu que leurs instruments étaient délicieux! Insensés! si vos instruments sont bons, que doit-on penser de vous?... L'orchestre de l'Opéra est un bon orchestre, mais grâce aux instruments à cordes. Les instruments de cuivre sont mauvais. En Allemagne et en Belgique, on ne voudrait pas les entendre cinq minutes sans les siffler... »

En dehors des musiciens, on se préoccupa de l'intrigue dont Adolphe Sax était victime, car ceux qui l'avaient machinée ne prirent pas soin de la borner au petit cercle artistique intéressé, et la victime sut se défendre vaillamment. Pour se dégager du blâme encouru, l'un des artistes coupables, le clarinettiste Buteux, avait adressé à la *Revue et Gazette des théâtres* une lettre où la clarinette-basse nouvelle était durement critiquée. La réponse d'Adolphe Sax parut dans le même journal, le 3 décembre 1843. Elle était nette :

« ... Que M. Buteux trouve mon instrument mauvais, c'est son droit; mais je dois lui rappeler que cette opinion, il ne l'a pas eue toujours, car chez moi, et devant plus de cinquante personnes, en faisant lui-même, à plusieurs reprises, la comparaison de l'instrument qu'il joue aujourd'hui avec le mien, il a trouvé ce dernier beaucoup supérieur à l'ancien. Puisqu'il est si facile de nier aujourd'hui ce qui s'est passé en petit comité, j'offre à M. Buteux de faire décider sur notre question le grand juge, le public! Après cela, tout sera dit de part et d'autre.

« Je propose donc à M. Buteux, *première clarinette de l'Opéra,* de choisir tel morceau qu'il lui plaira, et lui sur son instrument, et moi sur le mien, nous le jouerons en public. Si la comparaison qui pourra être faite entre mon instrument et le sien n'est pas à mon avantage, je me déclare battu. J'offre ensuite d'exécuter sur ma clarinette-basse un morceau que je *défie* M. Buteux, *première clarinette de l'Académie royale de musique,* de jouer sur la sienne. — Adolphe Sax. »

Le virtuose Buteux jugea prudent de ne pas relever le défi. Et le public, mêlé à l'affaire, maintenant séduit par l'attitude crâne de celui qu'on attaquait sans loyauté, commença désormais à s'intéresser à ses faits et gestes, et à préparer la popularité de son nom.

Quant aux artistes, tous ceux qui comptaient parmi les plus illustres affirmèrent, à l'occasion de cette indigne querelle, leur reconnaissante sympathie pour le novateur. Le numéro de la *Revue et gazette des théâtres* où la réponse d'Adolphe Sax était publiée inséra ces témoignages :

« Adolphe Sax a fait faire de grands progrès non seulement à la fabrication des instruments à vent, mais encore à l'art de l'instrumentation même, en perfectionnant les instruments anciens, et en en créant de nouveaux. Il est digne de la reconnaissance des compositeurs et de tous les encouragements des protecteurs de la musique. » (Hector Berlioz.)

« ... Personne mieux que M. Sax ne mérite d'être encouragé et soutenu dans les travaux qu'il a entrepris. » (Halévy.)

« ... Les perfectionnements apportés par M. Adolphe Sax à la clarinette-basse, ainsi qu'au bugle, à la trompette et généralement à tout le système des instruments à vent, comme aussi à l'invention de plusieurs instruments nouveaux du plus bel effet, notamment le *saxophone*, me paraissent d'une incontestable utilité et infiniment favorables au progrès de l'art musical... » (Kastner.)

«... J'ai été très étonné et plus que satisfait, à cause des bons résultats que de tels instruments doivent opérer dans l'art.» (F. Ricci.)

« Je ne connais des nouveaux instruments qu'a inventés M. Sax que l'instrument qu'il appelle le *saxophone*. Cet instrument m'a paru d'un bel et puissant effet et pouvant être avantageusement employé dans les orchestres et les musiques militaires.» (Meyerbeer.)

« Les perfectionnements de M. Sax me semblent de véritables créations. Les compositeurs lui doivent beaucoup, parce que, grâce à lui, s'agrandira le domaine de l'instrumentation.» (Ad. Adam.)

« ... La basse d'harmonie appelée *saxophone* et la clarinette-basse sont on ne peut plus remarquables par la puissance de leurs notes graves. Ces deux instruments seront appelés, je le crois, à prendre place dans les orchestres. Les bugles et les trompettes à cylindre ont aussi une supériorité incontestable par l'égalité des sons et surtout par la justesse. Ces résultats obtenus seront, je n'en doute pas, d'une grande utilité pour les artistes exécutants, ainsi que pour les compositeurs, qui verront par là s'étendre encore les ressources de l'instrumentation. » (A. Thomas.)

«... La clarinette-basse est tout à fait nouvelle; elle est appelée à jouer un grand rôle dans l'orchestre; ses sons, remarquablement beaux et mâles, ont une grande puissance et une parfaite égalité. » (Carafa.)

N'ayant pu réussir à intimider Adolphe Sax, à désorganiser son atelier et à discréditer les premiers résultats de son effort, ses rivaux en vinrent à autre chose. On commença à dresser des pièges qui, fatalement, devaient enlacer un homme trop loyal pour ne pas être confiant.

Dans son volume *Histoire d'un inventeur au dix-neuvième siècle*, chapitres v et vi, Oscar Comettant a raconté comment un commis, puis un caissier, agents secrets de ceux qu'inquiétait cette activité novatrice, furent introduits chez Adolphe Sax; comment son crédit fut combattu chez les banquiers, comment il se trouva acculé à des transactions si ruineuses qu'il dut accepter 1.400 francs nécessaires à des payements urgents, pour une valeur souscrite à trois mois de 7.800 francs, comment il échappa à la chute, grâce à l'esprit de justice de celui qui avait régulièrement escompté les 7.800 francs, et qui tint à protester contre les scandaleuses manœuvres d'usure employées contre son débiteur, en fixant le remboursement par mensualités de 250 francs; comment enfin les traîtres se démasquèrent eux-mêmes par leur audace imprévoyante.

Au moment où s'accentuait ainsi la lutte, Adolphe Sax travaillait sans relâche, et vivait misérablement. Après l'active journée de l'atelier, il passait une partie de la nuit à ébaucher des plans et des modèles, dans une petite chambre, meublée seulement d'un établi et d'un lit, au-dessus duquel s'ouvrait une tabatière fermant si mal que la pluie et la neige passaient au travers, comme la lumière du jour. Afin de se protéger contre le mauvais temps, Adolphe Sax assujettissait au-dessus de sa tête un vieux parapluie ouvert, l'argent dont il pouvait disposer étant trop utile aux travaux de la fabrique pour en pouvoir consacrer un peu à l'amélioration de son intérieur. Il y reçut un jour la visite de l'écrivain Édouard Monnais :

Il pleuvait, Sax était assis sur son lit mal garanti par son parapluie et dessinait un plan sur un établi.

« Pourquoi, lui dit Edouard Monnais, ne faites-vous pas arranger la fenêtre de votre chambre? l'eau y pénètre; vous vous tuerez ici.

— Plus tard, répondit l'artiste en souriant, quand je serai riche. »

... Edouard Monnais sortit le cœur navré de chez le pauvre inventeur. Venant à rencontrer l'historien et compositeur Georges Kastner, il lui dit : « Je viens d'être cruellement surpris; je viens de voir Sax chez lui, c'est-à-dire dans un trou sombre, humide, envahi par la moisissure. J'ai vu comment cet estimable artiste passe les nuits; c'est affreux. Ah! les gens qui attaquent cet homme sont bien coupables. » (Oscar Comettant, ouvrage cité.) Ces gens-là devaient être sans pitié. Pour eux, Adolphe Sax n'était encore que *le Belge*. Et cette appellation ne marquait que du mépris. L'heure approchait où ils allaient exprimer leur haine en l'appelant *l'étranger*.

### Réorganisation des musiques militaires.

Si la force ne manqua pas à Adolphe Sax, au début de sa carrière, pour échapper au découragement et même au désir de suicide qui le tint à l'heure des premiers embarras d'argent, c'est parce qu'un zèle d'apôtre l'animait.

En lui, génie de l'invention, force de la science, audace de l'activité, énergie de la volonté, tout concourait au même but : arracher à la routine la fabrication des instruments à vent en bois et en cuivre, et l'organisation de l'orchestre où s'unissaient ces divers instruments, borné en ce temps-là aux musiques militaires. Décidé à accomplir ce double effort, il n'avait pas longtemps hésité à écouter la voix de de son compatriote belge Jobard, directeur du Musée de l'Industrie, qui lui rappelait le proverbe : « Nul n'est prophète en son pays. » Il était alors venu en France, attiré non pas tant par la renommée de Paris et les encouragements de musiciens illustres, que par la certitude de la sympathie de l'aide de camp de Louis-Philippe, le général de Rumigny, qui se préoccupait activement du progrès des musiques militaires, et par l'espoir de parvenir au succès de ses tentatives dans un pays où la création du Gymnase musical avait marqué le souci de donner à l'armée des musiciens capables.

Là, en butte à la moquerie, puis à la haine, dès ses premières attaques contre la routine de la fabrication, il eût faibli sans sa volonté de combattre aussi la routine de l'organisation. Mais la nécessité

et la beauté de l'œuvre à accomplir le soutinrent. Il savait désormais qu'il serait compris seulement par l'élite des artistes, et que l'égoïsme troublé de tous ceux qui ne touchaient à la musique que pour l'exploiter se dresserait furieusement contre lui. Cependant, il ne voulut pas reculer. Sans tarder, et en même temps qu'il poursuivait ses recherches de perfectionnement et d'invention, il commença à préparer la réforme d'organisation, en créant un mouvement parmi les musiciens, la presse, le public, dont le triomphe — où ses rivaux ne virent qu'un succès de réclame — atteste qu'Adolphe Sax ne fut pas moins grand dans l'action que dans l'invention.

Dans la dernière semaine de décembre 1843, quelques semaines après la représentation de *Dom Sébastien*, de Donizetti, à l'Opéra, où on s'était ligué contre les nouveaux instruments employés par le compositeur, Adolphe Sax organisait une audition publique dans son atelier, rue Saint-Georges. Les compositeurs les plus célèbres, les journalistes les plus distingués y assistèrent; pour la première fois en France, un concert d'instruments à vent en bois et en cuivre retint l'attention des dilettanti. (*Le Ménestrel*, 31 décembre 1843. *La France Musicale*, 7 janvier 1844.)

Le résultat de ce premier essai prouva à Adolphe Sax que ce moyen de propagande était bon. Bientôt, les auditions de la rue Saint-Georges furent mensuelles, et les personnalités les plus marquantes de la musique, de la littérature, de la science, de l'armée et du monde politique s'y rencontrèrent. Peu à peu, la curiosité du public s'éveillant, des artistes dévoués à Adolphe Sax, comme Duprez, le frère du célèbre chanteur, et Arban, qui avaient adopté l'un la clarinette-basse, l'autre le bugle Sax, comme on disait alors, se firent applaudir à la salle Herz et aux concerts Vivienne (*Le Ménestrel*, 14 janvier 1844).

Pour une audition de ses œuvres, organisée par lui à la salle Herz, le 3 février 1844, Hector Berlioz, « voulant offrir à Adolphe Sax l'occasion de produire ses instruments nouveaux », écrivit un Hymne, d'après une de ses mélodies, dont l'interprétation était confiée à ce sextuor instrumental : petite trompette à cylindres en *mi* ♭, petit bugle, clarinette-basse et saxophone, joué par Adolphe Sax lui-même, car le mécanisme n'était pas encore fixé. Cette exécution laissa aux auditeurs une impression profonde. Dans la *Presse* du 5 février, Théophile Gautier signala « l'effet de la grande et belle sonorité ». D'Ortigue, dans la *France Musicale*, parla du « beau résultat obtenu par M. Sax avec ses six instruments qui ont porté jusqu'à l'illusion l'imitation de l'orgue le plus sonore ». Maurice Bourgès, dans la *Revue et Gazette musicale*, constata que « l'opinion publique ratifiait, par ses suffrages, les tentatives de M. Adolphe Sax ». Ed. Thierry, dans son feuilleton du *Messager* (5 février), fut particulièrement enthousiaste :

« ... La musique a distrait des instruments, comme les instruments ont distrait de la musique. Je ne parlerai donc que de l'effet général, qui a été noble et saisissant. Une haute et sévère inspiration, poussée vers le ciel par des instruments éclatants, inconnus, des sons semblables à ceux que donneraient des contrebasses fantastiques, ou la chanterelle riche, pure, vibrante de quelque merveilleux violon d'airain, voilà le souvenir qui m'est resté, voilà ce qui a soulevé les applaudissements de l'assemblée entière. Que Berlioz et Sax y prennent chacun sa part, personne ne saurait la leur faire. »

Après ce concert de Berlioz, la preuve était faite qu'un groupement d'instruments à vent pouvait constituer un ensemble parfait. Ce succès contrastait avec l'échec éprouvé, quelques jours auparavant, aux concerts Vivienne, par une famille d'artistes anglais, composée du père et des quatre fils, les Distin, qui étaient venus chercher à Paris la consécration de leur talent sur la trompette, le cornet, le trombone, le cor et le bugle à clefs, mais dont la première tentative avait été trop malheureuse pour être renouvelée. Le lendemain du concert où Adolphe Sax avait triomphé, ils vinrent lui rendre visite et sollicitèrent son appui. Tout entier à sa préoccupation de propagande, il décida immédiatement de les faire collaborer à son effort. Les instruments étaient défectueux, l'ensemble hétérogène, les artistes, sauf le père, sans talent. Adolphe Sax leur conseilla d'abandonner leurs instruments, d'étudier sous sa direction et de constituer un ensemble avec ses bugles soprano, alto, baryton, basse et contrebasse. Ils acceptèrent, furent des disciples zélés et, après quelques semaines d'étude, reparurent devant le public. On les acclama, et alors, de toutes parts, ils furent conviés à figurer sur le programme des réunions musicales, à côté des cantatrices et des violonistes les plus réputés. Lorsque, le 6 avril 1844, Hector Berlioz organisa, à l'Opéra-Comique, une nouvelle audition de ses œuvres, il invita la famille Distin à se faire entendre, et encore une fois, dans une circonstance solennelle, l'attention du public fut attirée sur l'œuvre d'Adolphe Sax. La *Revue et Gazette musicale* du 14 avril parla longuement de cette audition :

« ... MM. Distin ont exécuté, sur cinq instruments nouvellement inventés par M. Sax, une fantaisie sur *Robert le Diable*. Le succès des instruments et celui des exécutants a été tel que le public a redemandé avec enthousiasme le morceau... Une chose assez remarquable, c'est que MM. Distin, qui font aujourd'hui fureur dans tous les concerts, n'avaient pu parvenir à se faire entendre aux Concerts Vivienne, alors qu'ils jouaient des quintetti avec les anciens instruments. Grâce aux instruments de M. Sax, ces habiles artistes sont maintenant admirés comme ils méritent de l'être. Avec le temps, les bonnes choses finissent toujours par triompher des entraves de toutes sortes que leur opposent la routine et la malveillance. M. Adolphe Sax méritait de réussir. Il a réussi... »

Ensuite, la famille Distin fut appelée par toutes les grandes villes de province et de l'étranger.

D'autres succès venaient aussi à Adolphe Sax. Rossini faisait adopter ses instruments au Conservatoire de Bologne, après avoir déclaré sa clarinette-basse « le plus riche et le plus parfait des instruments à vent », et prononcé, à propos du saxophone, cette parole, que rapporte Oscar Comettant : « C'est la plus belle pâte de son que je connaisse. »

Georges Kastner les mêlait aux instruments habituels de l'orchestre symphonique dans son oratorio *le Dernier Roi de Judée*, dont l'audition allait être faite au Conservatoire, le 1er décembre 1844. Hector Berlioz les étudiait dans son *Traité d'instrumentation*, qui parut au milieu de l'année 1844. Enfin, ils triomphaient à l'Exposition de l'Industrie Nationale, dont le jury décerna la médaille d'argent à Sax, après avoir reconnu le *premier rang* à sa fabrication, et où il eut l'occasion d'un succès décisif en improvisant, avec les Distin, lors d'une visite de la famille royale,

un concert qui intéressa si vivement l'auguste auditoire, que les Distin et l'inventeur furent invités à le répéter aux soirées du château de Neuilly.

Après l'Exposition de 1844, la réputation de la famille d'instruments qu'il désignait sous le nom de bugles-Sax à cylindre, obligea l'inventeur à créer le nom Sax-horn. On devait lui en faire grief; aussi, n'est-il pas inutile de montrer, par un document contemporain, le *Manuel général de musique militaire* de Kastner, l'origine de cette appellation :

« ... Tous ceux qui avaient l'occasion d'apprécier ces magnifiques instruments, la famille des bugles, si défectueuse et si incomplète aufrefois, ne les désignaient plus que sous le nom de bugles-Sax: et bientôt cette dénomination n'ayant point paru suffisante pour les distinguer des mauvais instruments livrés dans le commerce sous le nom de bugles, on conseilla à l'inventeur d'en rechercher une qui pût indiquer et faire reconnaître sur-le-champ les instruments sortant de sa fabrique et perfectionnés d'après son système. Alors M. Adolphe Sax imagina le nom de *Sax-horn*, qui lui valut de la part de ses ennemis une accusation nouvelle, celle d'usurpation et de plagiat. Il suffit de quelques observations pour démontrer combien elle était absurde... N'a-t-on pas dit, par exemple, en désignant le cor perfectionné par Meifred, la flûte perfectionnée par Boehm, la clarinette perfectionnée par Klosé, le *cor-Meifred*, la *flûte-Boehm*, la *clarinette-Klosé*? Qui se serait jamais imaginé qu'on voulût entendre par là que Meifred a inventé le cor, Boehm la flûte, Klosé la clarinette?... Le mot *horn* voulant dire cor, la traduction littérale de *Sax-horn* est donc *cor de Sax*... »

En 1844, les rivaux d'Adolphe Sax ne songeaient pas encore à trouver la matière à chicane; ils en étaient encore aux manœuvres sournoises.

Un incendie éclata dans l'atelier de la rue Saint-Georges, sans qu'on pût en retrouver la cause; mais les outils, brisés sans avoir été atteints par les flammes, attestèrent la malveillance. On entraîna Adolphe Sax à une débâcle financière, en faisant offrir, le jour même de l'émission, à cinquante pour cent au-dessous de leur valeur, des actions de la société qu'il avait formée pour développer sa fabrication; et les jours suivants, un journal qui devait rallier la meute de ses ennemis, *l'Europe musicale et dramatique*, inséra cette étrange annonce :

ACTIONS A VENDRE

DE LA SOCIÉTÉ SAX ET Cie.

Le vendeur est prêt à faire des sacrifices.

Le coup réussit; l'émission échoua, et Adolphe Sax eut 20.000 francs de dettes.

Alors qu'on croyait avoir assez fait pour l'abattre, et préserver la routine de la fabrication, il répondit en attaquant la routine de l'organisation. Spontini, qui avait dirigé avec éclat les musiques militaires de Prusse, était à Paris. Adolphe Sax lui soumit ses travaux, que le compositeur déclara susceptibles « d'introduire dans l'art des sonorités nouvelles, et d'offrir de grandes ressources aux habiles instrumentistes, et plus encore pour les musiques militaires, qu'on ne saurait assez considérer, enrichir et perfectionner comme en Allemagne, et en premier lieu en Prusse ».

La question était désormais posée, avec l'appui d'une autorité particulièrement compétente. Au cours de l'année 1844, Adolphe Sax avait réussi à rendre de plus en plus vive la sympathie du public pour la cause dont il était l'apôtre. Il ne laissa pas s'achever l'année sans adresser au ministre de la guerre un mémoire très complet sur la réorganisation des musiques militaires qui décida la réforme de 1845.

**La réorganisation des musiques militaires en 1845. — Création des orchestres d'harmonie et de fanfares modernes sur l'initiative et avec les instruments nouveaux d'Adolphe Sax.**

L'année 1845 marque dans l'histoire des progrès de l'orchestre.

Avant 1845, les compositeurs ne disposaient que de l'orchestre symphonique, dont le développement avait suivi les progrès accomplis dans l'art musical depuis la fin du XVIIIe siècle. En dehors de la musique militaire, dont ils ne pouvaient se servir comme au temps de la première République, il n'existait que très peu d'organismes groupant des instruments à vent. Si même, à ce moment, cette forme populaire de l'orchestre était sortie de l'armée, il ne leur eût pas été possible de l'utiliser pour l'interprétation de leurs œuvres, car en ajoutant aux petites flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, serpents, cors, trompettes et trombones, des petites clarinettes, cornets à pistons et ophicléides, on n'aurait pas beaucoup augmenté les ressources, et la disproportion entre les sonorités de l'aigu, du médium et du grave aurait était sensiblement accentuée.

Après 1845, tout fut préparé par un perfectionnement si complet et si favorable des orchestres d'harmonie et de fanfare, qu'aujourd'hui encore, après plus de quatre-vingts ans, les résultats artistiques qu'on peut en attendre ne sont pas encore épuisés.

C'est à Adolphe Sax, à son enthousiasme d'artiste et à son génie d'inventeur, qu'est dû ce bienfait, dont il n'a pas eu d'autre récompense qu'une vie incessamment bouleversée.

Au début de l'année 1845, les musiciens les plus célèbres, les journalistes les plus réputés, le public lui-même, étaient acquis au mouvement en faveur de la réorganisation des orchestres d'instruments à vent, qu'Adolphe Sax avait provoquée par ses deux premières années de travaux et d'activité à Paris. Mais rien n'aurait pu être fait, si des concours influents ne s'étaient rencontrés dans l'armée, car la question n'intéressait alors que les musiques militaires. Comme tous les hommes nécessaires, qu'un mystérieux hasard semble servir, et qui n'ont en réalité d'autre appui que leur foi et leur énergie, Adolphe Sax venait à l'heure favorable. Il trouva, pour sa tentative, de hauts protecteurs dans l'entourage immédiat du roi, avec le général de Rumigny, aide de camp, et dans la personne du ministre de la guerre, avec le général Moline de Saint-Yon, directeur du personnel.

Le général de Rumigy, musicien cultivé, avait connu Adolphe Sax à Bruxelles, et, séduit autant par ses travaux que par ses projets d'application, il s'était empressé de se joindre à ceux qui lui conseillaient de venir se fixer à Paris. Fameux par sa bravoure, qui, un jour de bataille, avait arraché au maréchal Ney cette exclamation : « Ce jeune colonel se croit donc immortel! », il était connu aussi dans le monde militaire par des écrits ne valant pas seulement par leur utilité technique ou administrative, mais aussi par la constante préoccupation de *moraliser* l'armée. Dans son *Manuel général de musique militaire*,

Georges Kastner a pu citer l'un de ses ouvrages, consacré à un projet de règlement sur la table des officiers, pour montrer qu'en soutenant l'œuvre d'Adolphe Sax, le général de Rumigny obéissait à un mobile beaucoup plus élevé que le seul dilettantisme.

« ... Ce que veut le général de Rumigny, c'est que tous les officiers de nos armées soient dignes de représenter la nation française, non seulement pour ce qui est de la valeur, mais encore pour ce qui regarde l'excellence des manières et des qualités du cœur et de l'esprit. Il croit fermement que l'idée du repas pris en commun, réunissant soir et matin, à la même table, les officiers d'un régiment, serait le meilleur moyen d'arriver à ce but, parce que ces réunions auraient pour résultat de soumettre à l'influence des gens d'éducation tous ceux qui, moins heureusement doués sous ce rapport, ont besoin d'acquérir le ton de la bonne société dans laquelle leur grade et leur avancement futur les appellent à prendre place. Ce n'est point là un avantage qui s'acquiert dans les cafés et les estaminets, où tout encourage, au contraire, les allures sans façon et le laisser-aller des habitudes de caserne...

« Le général, qui a recherché avec tant de sollicitude les moyens à mettre en œuvre pour la moralisation de l'armée, ne pouvait manquer de reconnaître que la musique en est un des plus puissants et des plus efficaces... »

Le général Moline de Saint-Yon n'avait pas appris la musique en l'étudiant; mais, rejeté de l'armée depuis 1815 jusqu'à la Révolution de Juillet, il s'était tourné vers la littérature, puis associé à des musiciens par des livrets d'opéra-comique et d'opéra. En tête du livret de l'opéra *Ipsiboé*, mis en musique par Kreutzer, et représenté à l'Opéra en 1824, dans une préface qui reste un document intéressant de l'histoire de la musique dramatique, il avait déclaré rompre avec la marche méthodique et solennelle de la tragédie lyrique classique, pour inaugurer le drame lyrique historique, « s'accordant mieux avec la chaleur, la richesse de détails et la variété de tons qu'exigent les morceaux de facture nouvelle, ensembles, finales... utilisant les ressources presque magiques d'un théâtre fait pour parler aux yeux autant qu'à l'imagination »... Il ne pouvait pas ne point se souvenir que lui aussi avait été un novateur, lorsqu'il s'agit d'aider Adolphe Sax.

Dans l'armée aussi devait se former peu à peu un mouvement de sympathie envers l'œuvre de réforme et son promoteur. Il était alors des officiers sincèrement épris de musique, tel le colonel Gudin, élève très distingué du violoniste Baillot. En outre, dans le mémoire adressé au ministre de la guerre, à la fin de l'année 1844, Adolphe Sax ne s'était pas borné à traiter la question au point de vue artistique. Lui, l'*étranger*, comme disait la haine de ses rivaux, il avait hautement réclamé justice pour les chefs de musique, inférieurs au tambour-major, et pour les musiciens, à peine simples soldats :

« Je veux parler du rang subalterne qu'occupent les exécutants dans les musiques militaires : obligés de faire des études spéciales, jouissant d'une certaine considération dans le monde bourgeois, ces hommes ne sont plus rien dans l'armée. N'est-ce point là la cause du dégoût que la plupart témoignent pour leur position, et de l'empressement avec lequel ils recherchent l'occasion de s'y soustraire dès qu'ils ont quelque talent? Il me semble qu'un grade quelconque les relèverait à leurs propres yeux et leur donnerait de l'importance auprès de leurs camarades. Une observation du même genre serait applicable au chef de musique, qui n'occupe pas un rang convenable, puisqu'il est inférieur au tambour-major... »

Pour la première fois, depuis le temps où les musiques militaires ne se recrutaient plus parmi les artistes civils, mais dans le personnel même des régiments, une voix courageuse s'élevait contre une situation irrégulière véritablement inique. Elle émut beaucoup de cœurs dans l'armée française.

Le succès de la cause que soutenait Adolphe Sax était donc devenu possible, lorsque le moment vint de donner une sanction au mémoire soumis au maréchal Soult. A une première épreuve faite, au ministère de la guerre même, entre un petit orchestre de neuf musiciens composé par Adolphe Sax et un orchestre de trente-deux musiciens organisé suivant la coutume par le directeur du Gymnase musical militaire, Carafa, la réunion d'une commission d'études fut décidée. Elle comprenait :

Pour la partie musicale, Spontini, et les cinq membres de la section de l'Institut, Auber, Halévy, Adam, Onslow et Carafa; pour la partie mécanique, le baron Séguier; pour la partie accoustique, le colonel du génie Savart; pour la partie militaire, les colonels Gudin et Riban; pour président et secrétaire rapporteur, le général de Rumigny et le musicien très étudit Georges Kastner.

Ses travaux commencèrent le 25 février 1845. Tous les facteurs ou inventeurs furent conviés à soumettre leurs propositions, car, si Adolphe Sax avait été l'initiateur du mouvement, il ne lui appartenait pas de diriger l'œuvre de la commission, et d'ailleurs, il était trop insouciant de ses intérêts, que, toute sa vie, il sacrifia à l'art, pour songer, même un instant, à tenter d'exclure les rivaux dans la lutte entreprise contre la routine de fabrication et d'organisation. Mais les rivaux étaient sans génie et sans enthousiasme. Leur médiocrité les éloigna orgueilleusement de la commission. Ils ne voulurent pas servir la musique dont ils vivaient; plutôt que de collaborer à un projet artistique utile au développement de leur industrie, ils préférèrent s'en prendre à celui qui le réalisait, et n'eurent de talent que pour édifier contre lui procès sur procès. Le témoignage du rapporteur de la commission reste pour établir la responsabilité des disputes de boutique qui devaient suivre :

« D'abord la commission commence par décider qu'on ferait appel à tous les principaux facteurs de la capitale... Quelques-uns, se rendant à cet appel, se présentèrent et soumirent divers instruments sortant de leur fabrique. — Ils se réduisent aux suivants : un flügel-horn et un bombardon de modèle autrichien, un embolyclave pour remplacer l'ophiclède, tous de mécanisme imparfait. — Mais, soit que la présence de M. Adolphe Sax au milieu d'eux leur portât ombrage, en raison des précédents succès de cet habile facteur, qui cependant avait été convoqué au même titre que les autres; soit qu'ils eussent redouté d'exposer les produits de leur industrie aux conséquences d'un examen sérieux, confié à des juges aussi compétents, toujours est-il que, dans l'intervalle de deux séances, tous les facteurs, un seul excepté, même ceux qui s'étaient d'abord rendus à l'invitation de la commission et lui avaient présenté quelques instruments, même ceux qui

avaient demandé un délai pour lui en soumettre de nouveaux, prirent subitement la résolution de s'abstenir... » (Kastner, *Manuel de musique militaire*.)

Pour aboutir, il suffit à la commission de faire siennes les idées exposées par Adolphe Sax dans son mémoire sur la rénovation de l'orchestre d'harmonie des musiques d'infanterie, et de l'orchestre de fanfare des musiques de cavalerie.

Outre une étude très approfondie de l'acoustique appliquée aux instruments à vent, il apportait la manière d'agglomérer ces instruments en un ensemble rationnel, et appuyait d'une remarque très judicieuse, qui est restée féconde en applications, ses critiques contre l'ancienne organisation où tout manquait à la fois, enchaînement, proportion, analogie :

« Quelle disposition l'homme doit-il prendre pour modèle d'une musique quelconque, militaire ou autre, si ce n'est celle fournie par la nature elle-même, et si merveilleusement réalisée par la division des voix en *soprano, alto, ténor* et *basse*, ou *soprano, ténor, baryton* et *basse?*

« Dans les orchestres ordinaires dits de symphonie, n'est-ce point elle qui a servi de guide, et a donné naissance à la combinaison d'instruments à cordes appelée *quatuor?* Pourquoi donc rien de semblable ne se rencontre-t-il dans l'organisation des musiques militaires?...

« J'ai refondu l'ancien orchestre militaire et lui ai donné une organisation complètement nouvelle. Il n'y avait aucun lien entre les diverses parties de ce grand corps; avec son armée de clarinettes à l'aigu, avec ses trombones et ses ophicléides au grave, il manquait presque entièrement de médium. Je suis allé demander à une famille de cuivres homogène et complète, celle des saxhorns, embrassant l'échelle dans toute son étendue, le noyau autour duquel devaient venir se grouper les divers timbres; suivant en cela l'exemple adopté par le quatuor dans les orchestres de symphonie, et fourni dans la nature par le quatuor vocal. »

Et, comme conclusion, Adolphe Sax donnait un plan d'organisation d'orchestres de fanfare et d'harmonie formés suivant le nombre d'exécutants alors réglementaire : 22 pour la cavalerie, 45 pour l'infanterie.

Préoccupé de mettre en évidence la sincérité de ses travaux, la commission arrêta qu'une expérience publique serait faite au Champ de Mars, entre deux orchestres de 45 exécutants, formés chacun, l'un par Carafa, partisan de l'ancienne organisation, et l'autre par Adolphe Sax. Les deux concurrents se préparèrent, et le concours eut lieu, avec solennité, le 22 avril 1845. Aussi bien pour son organisation de l'orchestre de fanfare que pour celle de l'orchestre d'harmonie, Adolphe Sax recueillit les suffrages des musiciens, des journalistes et du public, qui encombraient le Champ de Mars. Les jours suivants, on ne parla que de cet événement, dont tous les chroniqueurs s'emparèrent, certains avec esprit, comme le rédacteur du *Charivari*, qui publia le « bulletin de la rencontre entre les Saxons et les Carafons », et beaucoup avec enthousiasme pour le vainqueur du concours, qui avait triomphé sans conteste, malgré les manœuvres de ses rivaux, parvenus à lui arracher, au dernier moment, sept des exécutants de son orchestre.

Il ne restait plus à la commission qu'à conclure. Elle remit son rapport au ministre de la guerre, qui fit connaître sa décision au mois d'août. Le ministre ne modifiait en rien l'organisation proposée pour les fanfares, et retranchait seulement des harmonies deux hautbois et deux bassons, pour ne pas dépasser le chiffre de 50 exécutants. Le 10 septembre 1845, le *Moniteur de l'Armée* publia la décision officielle, qui fixait ainsi la composition instrumentale des musiques d'infanterie et de cavalerie :

Musique d'infanterie. — 1 petite flûte, 1 petite clarinette, 14 grandes clarinettes, 2 clarinettes-basses, 2 saxophones, 2 cornets, 2 trompettes, 4 cors, 1 saxhorn soprano, 2 saxhorns contraltos, 2 saxhorns altos, 3 saxhorns baryton et basses, 4 saxhorns contrebasses, 3 trombones, 2 ophicléides, 5 instruments pour la batterie.

Musique de cavalerie. — 6 trompettes, 2 saxhorns sopranos, 7 contraltos, 4 altos en *la* et en *mi* b, 2 saxotrombas, 3 saxhorns barytons, 3 basses, 3 contrebasses, 2 cornets, 4 trombones (36 exécutants).

Les travaux d'Adolphe Sax qui suivirent et l'incessante activité de son effort devaient parfaire cette œuvre. Neuf ans plus tard, il allait décider une réorganisation plus complète, et parvenir au résultat moral en même temps qu'au résultat artistique, en obtenant le grade d'officier pour le chef de musique, — promu adjudant en 1845 — et une amélioration totale de la situation des musiciens par l'établissement de trois classes. Mais, dès cette année 1845, il était parvenu à arracher pour toujours les orchestres d'instruments à vent à l'organisation routinière qui les rendait impropres au service artistique. Désormais, leur développement, en dehors des musiques militaires, fut possible.

### La routine contre le progrès.

La vie d'Adolphe Sax ne devrait pas être étudiée seulement par les musiciens, car elle offre des renseignements utiles à tous.

S'il n'avait été qu'un inventeur de génie, jamais le succès ne serait venu à l'œuvre de réorganisation des orchestres d'instruments à vent accomplie en 1845. Car, pour la rendre impossible à celui qui l'avait voulue, et pénible aux hommes chargés de la réaliser, assez d'égoïsmes furieux, d'impuissances jalouses, de routines alarmées se dressèrent contre elle.

Dès le début, comme il était né en Belgique, et qu'il s'agissait des musiques militaires, on ne manqua pas d'attaquer Adolphe Sax au nom du patriotisme. Contre ceux qui dénonçaient *l'étranger* et faisaient sonner les grands mots, le rédacteur de la *Revue et Gazette musicale* put écrire :

« En vérité, il faut n'avoir que de bien pauvres raisons à donner, pour reprocher à M. Sax sa qualité d'étranger... Est-on bienvenu d'ailleurs à le repousser comme étranger, lorsqu'on sait que la plupart des instruments de cuivre employés aujourd'hui dans l'armée sont tout bonnement des imitations serviles de l'industrie allemande? Le mobile peu respectable de ces rumeurs ne se devine que trop aisément... La commission a mieux à faire qu'à se laisser intimider par des conspirations d'arrière-boutique. » (23 mars 1845.)

Les rivaux, ainsi démasqués, furent forcés à plus de franchise; cependant, ils surent encore voiler leurs pensées sous des dehors de générosité. Dans la pétition qu'ils adressèrent au ministre de la guerre, après s'être unis en une sorte de syndicat, ils se montrèrent préoccupés, eux aussi, de l'amélioration des musiques militaires et de la situation des

musiciens militaires qui, pourtant, les avaient laissés jusque-là tout à fait insouciants. Puis ils s'émurent à la pensée que, par l'adoption des instruments nouveaux d'Adolphe Sax, « dix mille maîtres, contremaîtres, ouvriers, femmes et enfants seront réduits à la misère ».

Hector Berlioz, dans son feuilleton du *Journal des Débats*, leur répondit :

« ... On n'a promis le monopole des bugles, des trombones, des trompettes et des tubas à personne; on examinera les nouveaux instruments. Si ceux de Sax sont les meilleurs, ils seront adoptés; mais s'il arrive, au contraire, que ses émules l'emportent sur lui, c'est à eux qu'on s'adressera, rien n'est plus évident. D'ailleurs, cette question est tout à fait secondaire; il ne s'agit pas des intérêts des facteurs, mais bien de ceux de l'art et de l'armée. L'agitation des chefs d'atelier se conçoit, mais elle ne doit ni ne peut avoir plus d'influence sur la décision à prendre par la commission, que n'en aura sans doute la joie des marchands de cuivre, assurés, si la réorganisation s'opère, d'un subit accroissement de leurs bénéfices. Avec des considérations pareilles, nous arriverions, en suivant la chaîne des intérêts, jusqu'aux ouvriers mineurs qui extraient le minerai. »

Habilement, ils ne se bornèrent pas à des manœuvres contre la personne et les travaux d'Adolphe Sax. La commission elle-même ne fut pas épargnée. On reprocha l'incompétence aux musiciens membres de l'Institut, et la partialité au général président. Pour répandre, sans lassitude et sans honte, le mensonge et la calomnie, il se trouva un journaliste disposé à ce rôle misérable par son ambition déçue. Schiltz, ancien chef de musique, devenu directeur de *l'Europe musicale et dramatique*, avait espéré faire partie de la commission. Sa rancune fut violente, et elle se mit au service des mécontents. A peine la commission avait-elle commencé ses travaux, qu'il publia un premier article, dans lequel l'ardeur de ses déceptions apparaît clairement :

« A coup sûr, les noms de M. Auber, de M. Halévy et des deux autres membres de l'Académie des beaux-arts qui font partie de la commission sont imposants (*sic*); ce sont des compositeurs éminents dont la renommée a de l'éclat; mais cela n'empêche pas qu'il n'y ait un vice radical que, dans l'intérêt de l'art, je n'hésite pas un seul instant à signaler : c'est que je ne vois dans son sein aucun homme qui puisse apporter, dans la question, l'expérience et l'autorité que donnent des connaissances spéciales; c'est que je n'y vois aucun des compositeurs de musique militaire qui ont vieilli dans l'armée avec le grade de chef de musique ou de trompette-major, qui sont, sans contredit, plus compétents que personne en cette matière, et dont les lumières seraient si précieuses...

« Ayant été longtemps chef de musique d'infanterie et de cavalerie, j'ai dû présenter les réflexions que m'a suggérées mon expérience en cette matière... »

Et dans ce même article, sans attendre plus longtemps pour se venger de n'avoir point été appelé à siéger dans la commission, il se fit l'écho du mensonge contre Adolphe Sax et de la calomnie contre le lieutenant général de Rumigny, qui présidait. En prétendant qu'Adolphe Sax avait proposé de proscrire tous les instruments à vent en bois pour faire place à la seule famille des saxhorns, il donnait la publicité aux racontars des facteurs intéressés à créer la légende d'un monopole de fournitures aux musiques militaires. Une telle ignorance de la question ne pouvait que faire sourire les gens informés; mais il en resta un encouragement pour les rivaux à poursuivre des tentatives déloyales. Quant à la calomnie dirigée contre le général de Rumigny, il lui fallut répondre, et ce lui fut l'occasion de se manifester complétement.

Il avait écrit :

« Le lieutenant général de Rumigny a donné un libre cours à ses sympathies en faveur de M. Sax, et il faut lui rendre cette justice qu'il a mis, dans la manifestation d'une si étrange préférence, une entière franchise. »

Devant les récriminations soulevées par cette attaque très précise, et parce qu'il se souvint de la haute influence du général, il se réfugia dans l'hypocrisie, et prétendit, dans le numéro suivant de son journal, qu'on s'était « étrangement trompé » :

« Ce que nous avons dit renfermait une critique non contre le président de la commission, mais contre le facteur d'instruments qui a la légèreté, la maladresse de dire du plus gros de sa voix, à tout propos et partout, que la protection puissante de M. le lieutenant général de Rumigny doit faire des prodiges en sa faveur. »

Ainsi, vaniteux, ignorant, sans scrupule, un tel homme était bien fait pour servir une mauvaise cause. Certes, il ne fut pas le seul, mais il brilla à l'avant-garde, où sa place marque bien l'indignité de ceux qui marchaient derrière lui.

Lorsque, en dépit du mensonge et de la calomnie, la commission eut décidé l'épreuve du Champ-de-Mars et transmis au ministre de la guerre le résultat favorable à Adolphe Sax, la tactique changea. Les membres de la commission cessèrent, pour un moment, d'être inquiétés, et c'est vers le ministre de la guerre lui-même que fut dirigé l'effort, afin d'arrêter à ses bureaux les effets du succès obtenu par l'*étranger*. On ne peut mieux suivre le développement de cette nouvelle manœuvre que dans le journal de Schiltz. Elle se dessine dès le compte rendu de l'épreuve :

« Avec les instruments de M. Sax, les musiciens seraient bientôt sur les dents, et une partie serait constamment à l'hôpital. Il ne faut pas que l'instrument aille au delà des forces humaines. Mais M. Sax est-il bien l'inventeur des instruments qu'il a fait fabriquer et dont il veut se faire honneur? N'a-t-il pas importé d'Allemagne des procédés et de prétendus perfectionnements qui ont été expérimentés en France, il y a bien vingt années?... »

Instruments homicides, instruments contrefaits; après ces attaques, l'ironie devait venir : Schiltz inventa le « messie facteur ayant nom Bax, Fax ou Rax », créateur du *Blag-horn*. Mais un événement imprévu montra que le meilleur argument était celui de la contrefaçon.

Le directeur général de la musique de l'armée de Prusse, Wiepbecht, inventeur lui aussi d'instruments de cuivre, ayant lu, dans la *Gazette illustrée*, un éloge des travaux accomplis par Adolphe Sax, et n'ignorant pas les bruits de contrefaçon répandus, s'était déclaré victime et avait annoncé son intention de venir à Paris défendre ses droits. A ce moment, d'admirables fêtes musicales étaient célébrées en Allemagne en l'honneur de Beethoven, dont on érigeait la statue à Bonn. Adolphe Sax en profita pour

aller lui-même en Allemagne, et se rencontrer avec Wieprecht. Ils eurent, à Coblentz, une entrevue à laquelle assistaient Listz, Jules Janin, Arban et un chroniqueur du *Constitutionnel*, Florentino, qui, dans le numéro du 23 août 1845, publia un premier récit, mentionnant simplement les échanges de politesse entre les deux inventeurs, lorsque la preuve fut faite que « la querelle était la suite d'un malentendu ». Plus tard, le journaliste devait rappeler ses souvenirs avec une précision complète, lorsque l'attitude des facteurs français encouragea Wieprecht à renouveler ses attaques contre Adolphe Sax :

« ... Après deux ou trois essais également malheureux, M. Wieprecht dut se rendre à l'évidence. Il ne connaissait pas la clarinette, n'entendait rien aux saxhorns, le saxophone était un mythe pour lui. Il s'exécuta de bonne grâce, avoua franchement son erreur et se confondit en excuses et en compliments...

« — Eh bien! dis-je à Listz, que me disiez-vous donc que MM. Sax et Wieprecht étaient en délicatesse! Ils me semblent les meilleurs amis du monde.

« — Hum! répondit Listz, ils ne seront pas longtemps d'accord. »

Cette intervention de Wieprecht, en 1845, fut pour les ennemis de Sax une aubaine qu'ils ne pouvaient manquer d'exploiter. Oublieux des belles fureurs patriotiques, ils n'eurent pas assez de fleurs pour celui qui, plus que le Belge devenu Français, était un étranger, et la plume venimeuse de leur acolyte Schiltz fit merveille. Dans son *Europe musicale et dramatique*, il donna une série d'articles véritablement stupéfiants d'impudence et de fausseté, dont il faut au moins connaître certains passages pour comprendre l'ardeur implacable de la lutte qui allait s'engager quelques mois plus tard :

« La Prusse possède un homme d'un vrai talent, un homme spécial qui a su introduire de notables perfectionnements dans les instruments de cuivre : c'est M. Wilhelm Wieprecht...

« Nous avons dit, nous avons prouvé, en rendant compte du fameux concours du Champ-de-Mars, que M. Sax n'est pas inventeur des instruments auxquels il a bravement donné son nom. Ces instruments sont connus et employés depuis plus de vingt ans en Allemagne et en Prusse; conséquemment, ils sont du domaine public... Et ce que nous avançons ici, nous sommes à même d'en produire la preuve... » (15 septembre 1845.)

« ... Nous l'avons dit, nous l'avons prouvé dans notre dernier numéro, la plupart des instruments auxquels M. Sax a donné son nom sont connus depuis longtemps, même en France, et ils sont du domaine public... » (22 septembre 1845.)

« ... Nous avons dit et prouvé plusieurs fois que les instruments de M. Sax étaient dans le domaine public et que tous les facteurs avaient le droit d'en fabriquer d'après le même système...

« Nous devions commencer l'examen critique des instruments que M. Sax a fabriqués d'après des modèles connus, et depuis longtemps en usage dans toute l'Allemagne, et même en France. Les éléments nécessaires à notre travail ne sont pas encore complètement à notre disposition. » (28 septembre 1846.)

« ... M. Sax veut absolument me faire un procès.

« Pourquoi?

« Parce que j'ai prouvé, pièces en main, que M. Sax n'a jamais rien inventé en fait d'instruments... » (5 octobre 1845.)

A ces attaques, fidèlement périodiques, Adolphe Sax avait en effet songé à répondre par un procès. Mais, déjà aux prises judiciaires avec un fabricant de cylindres, auquel il avait concédé le droit d'exploitation de son système, et la menace ayant suffi, il s'en tint là. Cette indulgence fut une faute, dont les résultats allaient poursuivre Adolphe Sax pendant sa vie entière, en rendant possible la formidable coalition acharnée contre lui sans relâche, et dont le souvenir n'est pas encore effacé dans le monde de la facture instrumentale. Car si, au moment, le journaliste Schiltz en profita pour esquiver une discussion devenue embarrassante, et échapper à la condamnation qui l'aurait aussi justement atteint que le fabricant de cylindres avec lequel Adolphe Sax était en procès, les facteurs rivaux devenus presque unanimement contrefacteurs s'empressèrent, quelques mois après, de prendre les devants, à la place de l'inventeur calomnié et spolié, et de se servir ingénieusement des défauts de la loi récente sur la propriété industrielle, promulguée en 1844, pour mettre en discussion judiciaire la validité de ses brevets.

Mais, à ce moment-là, Adolphe Sax ne pouvait être à des pensées de colère et de défiance. La décision ministérielle approuvant les conclusions de la commission venait de paraître au *Moniteur de l'armée :* l'usage de ses instruments et son plan d'organisation étaient adoptés pour les musiques militaires; son effort de progrès en faveur de l'orchestre d'instruments à vent triomphait complètement.

Ainsi donc, au ministère de la guerre comme à la commission, les intrigues de ses rivaux avaient été impuissantes. Rien n'avait été épargné pour épuiser la vaillance d'Adolphe Sax, pour tromper le public, pour semer le trouble, la division, la crainte parmi les membres de la commission afin d'intimider le ministre; et cependant, ni l'homme qui proposait, ni ceux qui disposaient n'avaient faibli. Ceux-là pourraient s'étonner du succès obtenu malgré tant de luttes, qui ne verraient en Adolphe Sax qu'un inventeur de génie, n'ayant pour force que la valeur de son œuvre. Il portait en lui l'invincible influence de l'homme prédestiné, nécessaire à l'accomplissement d'un progrès. Alors que ses rivaux, ne pouvant concevoir un émule différent d'eux-mêmes, l'emprisonnaient derrière un comptoir et prenaient ombrage de son activité, il possédait une science ignorée d'eux tous; les plus célèbres musiciens ne s'étonnaient pas moins de ses capacités de facteur que de son talent de virtuose et de sa compétence artistique; l'élite intellectuelle accueillait parmi elle un esprit supérieur. Près de lui, les hommes devenaient forts; volonté opiniâtre, il suscitait la fermeté des caractères; intelligence lumineuse, il entraînait les convictions; apôtre de progrès, il répandait l'enthousiasme.

C'est ainsi qu'Adolphe Sax put parvenir à régénérer la facture des instruments et à ouvrir l'avenir à la musique d'ensemble instrumentale populaire.

### L'œuvre d'A. Sax.

Le 16 juin 1845, Ad. Adam écrivait à Adolphe Sax :

« Je trouve que vous n'attachez pas assez d'importance à l'une de vos plus belles inventions, le saxophone... Je me suis amusé à brocher un petit morceau pour les clarinettes en *mi*♭, *si*♭, la clarinette basse et le saxophone. Je ne sais l'effet que produira ce quintette, n'ayant aucune expérience des instru-

ments nouveaux; je pense néanmoins que vous feriez bien de le faire essayer. S'il n'est pas trop mauvais, je vous en écrirai encore deux ou trois, de manière à ce que, dans vos séances, vous puissiez entremêler ces morceaux avec ceux plus brillants de musique de cuivre.

« Ce petit essai, que je vous envoie, vous paraîtra peut-être un peu sévère : c'est que je l'ai composé pour moi, et non en vue de l'exécution en public; mais si vous le trouvez bien écrit pour les instruments, je pourrai vous en faire d'autres plus à la portée du public... »

Ce qu'il faut surtout retenir de cette curieuse lettre, c'est que les musiciens les plus célèbres ont été intéressés par l'effort d'Adolphe Sax, et ont tenu à s'y associer. Or, en 1845, Adolphe Sax était seulement au début de sa carrière. Il avait trente et un ans, il lui restait quarante-neuf ans à vivre. Quels immenses progrès n'aurait-il pas réalisés, quelles découvertes imprévues n'aurait-il pas apportées, s'il avait pu consacrer tout ce temps à son génie d'inventeur et d'organisateur, continuer librement l'œuvre commencée, désormais certaine du concours actif des maîtres de la musique, et conquérir leur sympathie à la musique instrumentale populaire! Mais ses concurrents, aveuglés par l'égoïsme, et devenus les dociles serviteurs de la fatalité ennemie du génie, firent que ces quarante-neuf années furent un demi-siècle d'effort douloureux, de tracasseries ininterrompues, de démarches vaines et épuisantes. Les luttes judiciaires commencées contre Adolphe Sax en 1846, trainaient encore en 1888, après quarante-deux années.

Cependant, si grandes étaient l'activité et l'énergie de celui que Meyerbeer a appelé le *génie du cuivre et de l'airain sonore*, qu'il eut la force de poursuivre, sans découragement, les travaux d'invention et de perfectionnement résumés ci-dessous, et qui concernent seulement l'orchestre d'instruments à vent; car il ne se borna pas à cela :

*Flûte.* — Outre des travaux sur la flûte, perfectionnements applicables à la flûte de Pan et instruments analogues.

*Hautbois.* — Le seul instrument, avec les cymbales, dont il ne se soit pas spécialement occupé.

*Clarinettes.* — Réforme totale de la clarinette basse en 1838, instrument très défectueux avant lui. Création de la clarinette contrebasse, pour compléter la famille des clarinettes. Nombreux perfectionnements, dont les derniers, en 1880, donnent à la clarinette soprano en *si* ♭ des ressources nouvelles, et une plus grande étendue permettant de descendre jusqu'à l'*ut* de l'alto à cordes, « pour le suppléer là où les altistes manquent. » Clarinettes en métal.

*Basson.* — Perfectionnements commencés en 1840, complétés en 1851 et utilisés par Boehm et Triebert en 1855. Invention du basson en métal. Modèle de bec à anche simple ne dénaturant pas le son, et diverses améliorations aux bassons habituels en 1880. Boehm ayant prétendu avoir établi, lui aussi, un basson en métal, Adolphe Sax cessa d'en construire, et attendit la preuve de Boehm, qui ne vint jamais.

Dès 1843, divers perfectionnements pour la justesse et la sonorité, applicables à tous ces intruments.

*Timbales.* — Timbales sans chaudron. Moyen de soustraire à l'influence des variations de température la peau des timbales et autres instruments à percussion.

*Tambour, grosse caisse.* — Tambour et grosse caisse à une seule peau. Grosse caisse à une seule peau avec renforçateur.

*Cloches.* — Recherches, pour les représentations de *Patrie*, de Paladilhe, sur la résonance des cloches. Invention de la « cloche symphonique », simple feuille de laiton disposée en forme de cloche à section parabolique, et donnant le son très grave d'une cloche volumineuse. En 1881, perfectionnement de cette cloche : des ondulations annulaires, de hauteur variable, permetient d'obtenir, avec une même cloche, des sons de hauteurs différentes.

*Kiosques pour les concerts en plein air.* — Modèle exposé à l'Exposition de 1867, en même temps que celui d'une salle de théâtre et de concert. La construction est basée sur les propriétés acoustiques de la parabole.

*Chefs de musique et musiciens militaires.* — Par ses écrits, par ses travaux, par son influence, Adolphe Sax est l'un de ceux qui ont le plus fait pour décider les réformes qui ont donné le grade d'officier aux chefs de musique, et il était parvenu, sous l'Empire, à améliorer considérablement la situation des musiciens militaires, par l'institution du classement, qui n'existe plus aujourd'hui qu'à la musique de la garde républicaine et aux équipages de la flotte.

*Harmonies et fanfares civiles.* — Elles sont devenues possibles depuis les inventions d'Adolphe Sax, et se sont rapidement développées, par l'impulsion qu'il donna aux musiques militaires, par l'émulation qu'il fit naître en instituant des concours, par l'exemple de la *Grande Harmonie de Paris*, qu'il avait formée avec les meilleurs artistes civils, sous la direction de Mohr. Le répertoire en était constitué par des transcriptions pour orchestre d'harmonie de symphonies de Beethoven, Haydn, Mozart.

Le premier brevet pris en France par Adolphe Sax, en 1843, a donné un nouveau système de cylindres, et de disposition applicable à tous les instruments de cuivre.

La découverte, en 1852, du système à six pistons indépendants, applicable à tous les instruments de cuivre, marque un progrès définitif dans la facture. Il est retardé aujourd'hui encore par la routine, après avoir été cependant expérimenté avec un succès complet à l'Opéra et à la garde républicaine du vivant d'Adolphe Sax. Le système à six pistons n'est plus en usage en France qu'à la fanfare de l'Opéra. En Belgique, il est employé plus généralement.

L'avenir lui appartient, car il assure des sons d'une égale justesse sur tous les degrés de l'échelle chromatique; et, pour le timbre, un instrument à six pistons indépendants peut être assimilé à un instrument naturel pourvu de sept tons de rechange.

*Trompettes.* — Construction des premières trompettes à cylindre dans tous les tons, avant 1845. Trompettes *égyptiennes* pour la marche d'*Aida*.

*Cornet à pistons.* — Invention du *compensateur* pour lier les sons.

*Cors.* — Divers perfectionnements.

*Clairon.* — Invention du clairon chromatique, ou systèmes de coulisses et pistons s'adaptant aux clairons ordinaires pour former une fanfare complète.

*Trombones.* — Nouveaux perfectionnements, entre autres : trombone basse à double coulisse, trombone à coulisse et à pistons, trombone à coulisse et à cylindre d'un ton et demi.

*Saxhorns.* — Famille d'instruments née de l'ancien bugle. Mettant en application la découverte fondamentale qu'il avait faite au début de ses travaux : *les proportions font le timbre*, il modifia les proportions du bugle à clefs venu d'Angleterre, créa un instrument corrigeant les défauts de sonorité et de justesse de l'ancien, et établit, sur les proportions nouvelles, déterminées par lui, la famille d'instruments qu'il proposa, en 1845, pour être, dans l'orchestre d'harmonie, ce que le quatuor à cordes est dans l'orchestre de symphonie : un centre autour duquel se groupent les autres sonorités. La famille des saxhorns, comprenant le soprano suraigu en *si* ♭, le soprano en *mi* ♭, le contralto, l'alto, le baryton, la basse, la contrebasse en *mi* ♭, et la contrebasse en *si* ♭, a donné à l'orchestre d'instruments à vent la base et l'homogénéité qui manquaient totalement avant Adolphe Sax. En outre, l'inventeur en rendit l'usage très pratique en instituant pour tous une notation et un doigté identiques.

Pour faire adapter les saxhorns contrebasses, dont le volume effrayait, il construisit toute une famille de saxhorns immenses, — chef-d'œuvre inimitable de facteur, — résonnant à l'octave inférieure des saxhorns habituels et dont on pouvait facilement jouer. La collection en a été offerte par son fils au musée de l'Opéra de Paris.

*Saxotrombas* (inutilisés actuellement). — Famille d'instruments nouveaux créés en 1845, comportant des perfectionnements divers applicables aux saxhorns et constitués comme eux. « En imaginant le quatuor des *tubas*, Richard Wagner a été guidé par l'idée qui a donné naissance à la famille des saxotrombas : enrichir l'ensemble des cuivres d'un timbre apparenté au cor, mais plus intense, et mieux fait pour s'unir au chœur éclatant des trompettes et trombones. » (Gevaert.) Par le caractère du timbre, le saxotromba tient le milieu entre le cor et le saxhorn.

Sous l'Empire, les musiques militaires ont fait usage des saxotrombas alto et baryton. Ils ont des proportions moins larges que les saxhorns.

*Saxtubas* (inutilisés actuellement). — Famille d'instruments nouveaux créée en 1852, à l'occasion du *Juif Errant*, d'Halévy, et constituée comme celle des saxhorns. Le timbre est plus éclatant que celui des trompettes et des trombones. S'ils n'ont jamais été employés dans les musiques militaires, ils ont du moins servi à leur amélioration, car c'est en les entendant à un festival pour la distribution des drapeaux, dirigé par Adolphe Adam en 1852, que Napoléon III décida la réalisation de réformes bienfaisantes détruites après la guerre de 1870.

*Saxophones.* — Invention basée sur les propriétés acoustiques de la parabole, complètement inconnues avant Adolphe Sax. Le but recherché et atteint a été de créer un instrument à vent se rapprochant, par le caractère de sa voix, des instruments à cordes, mais possédant plus de force et d'intensité. On croit généralement, même parmi les musiciens, que l'invention du saxophone n'est que l'idée ingénieuse d'adapter un bec à anche simple, comme celui de la clarinette, à un tube conique comme celui du hautbois ou du basson, mais en métal. C'est une erreur. L'anche du bec ne vibre pas comme celle de la clarinette, car dans le saxophone, l'intérieur du bec est très évasé, et se rétrécit à la partie s'adaptant au corps de l'instrument. Le tube est un cône parabolique, dans lequel les vibrations ne se comportent pas comme dans le tube *cylindrique* de la clarinette, et dans le tube *conique* du hautbois, où elles suivent directement la ligne droite intérieure du tube. Dans le tube du saxophone, les vibrations sont renvoyées d'une paroi à l'autre, et se déroulent comme un entrecroisement d'anneaux entre les deux lignes courbes intérieures du tube. De là, les qualités particulières de la *voix nouvelle*, obtenue par l'application de propriétés acoustiques découvertes par Adolphe Sax.

Se basant sur la division naturelle des voix humaines, comme pour les autres espèces d'instruments qu'il a inventés, il a établi une famille de saxophones, qui comprend le sopranino, le soprano, l'alto, le ténor, le baryton et la basse.

Adolphe Sax a pris un brevet pour l'adaptation de pistons au saxophone. En 1880, il apporta divers perfectionnements importants et donna un modèle de saxophone alto descendant jusqu'à l'*ut* de l'alto à cordes, pour le suppléer, là où les artistes manquent, et pourvu d'une membrane sur le tube pour obtenir divers effets de sonorité.

Le saxophone a été professé au Conservatoire par Adolphe Sax, en même temps qu'Arpan y professait le saxhorn. Ces classes, réservées aux élèves militaires, ont été supprimées en 1870.

Adolphe Sax ne s'est pas occupé seulement des instruments de musique à vent en bois et en cuivre. Il a proposé l'organisation plus logique et plus riche du quintette des instruments à cordes; montré, avant que Richard Wagner ne donnât l'exemple, les ressources offertes dans l'orchestre symphonique par les familles diverses d'instruments qui le composent, et étudié la construction des salles de théâtre et de concert. En ce qui concerne ces recherches spéciales, il a laissé de curieux documents, brevetés en 1866, exposés en 1867, et qu'utilisera l'avenir : les plans de salles de théâtre, de concert et d'orchestre en plein air, dont la construction est basée sur les propriétés acoustiques de la parabole. Les résonances par écho sont impossibles dans une salle ou sur une scène établies suivant ce système nouveau, car toutes les sonorités sont réfléchies en lignes parallèles.

Adolphe Sax s'est aussi appliqué à des travaux d'acoustique intéressant moins les musiciens, tel le perfectionnement du sifflet des chemins de fer en 1849, et à des études n'intéressant que les musiciens les plus érudits, comme le montre cette lettre de Victor Massé :

« Paris, le 23 décembre 1880.

« Mon cher Sax,

« Je me rappelle que, il y a douze ou treize ans, arrivant un soir chez Gevaert, vous étiez avec lui au piano à lui expliquer, par le chant et le raisonnement, le rôle mélodique de certains intervalles, que vous disiez être semblables à ceux employés par les Grecs. Gevaert me dit à mon entrée : « Viens « donc entendre ce que Sax me démontre ; il est « positif que les intervalles employés par les Grecs « étaient tels qu'il le dit. » Et vous recommençâtes la démonstration, qui nous convainquit complètement. Voilà, mon cher Sax, ce que je tenais à rappeler et à constater par écrit.

« Veuillez agréer, cher et illustre ami, l'expression de mes sentiments affectueux et dévoués.

« Victor Massé. »

Il avait tant fait, que les musiciens dans l'embarras n'hésitaient pas à recourir à lui, parfois pour des sollicitations bien imprévues. Une carte de visite du corniste Eugène Vivier, aussi fameux par sa virtuosité que par ses bouffonneries, porte ce texte :

« Sax! donne-moi de tes nouvelles, et de celles des tiens. Je ne t'en demande, du reste, que pour te prier de me rendre un service... Connais-tu un ingrédient procurant de la force aux lèvres?.. Ou bien, dis-moi que, lorsqu'on est trop vieux, il est inutile d'en chercher. Trois lignes à ton ami sur ce sujet, et surtout sur celui de tes nouvelles, car j'y tiens encore plus qu'à l'embouchure de la trompette. »

Enfin, en 1862, il eut l'occasion de prouver que son génie d'inventeur n'était pas impuissant en dehors de la musique. Atteint d'une affection pulmonaire, les médecins lui avaient ordonné le séjour dans une forêt de pins. Ne voulant pas abandonner ses ateliers, il chercha un moyen d'avoir à Paris, et chez lui, la forêt de pins. Sous le nom de *goudronnière Sax*, il établit un appareil permettant d'imprégner de goudron, créosote ou autre antiseptique, l'air respiré dans un appartement. Cela ne fut pas une invention vaine ou impraticable. Beaucoup de médecins en tirèrent parti; elle fut récompensée à des expositions d'hygiène, et on verra, par la lettre inédite reproduite ici, que Pasteur lui-même y prit intérêt :

« Alais (Gard), 9 février 1866.

« Monsieur Sax,

« Vous devez être surpris du retard que j'ai mis à vous remercier d'un envoi que vous avez eu l'obligeance de m'adresser à Paris, se composant d'une boîte à goudron pour fumigations et d'un prospectus indiquant son emploi. Il n'a pas été inutile; du moins j'ai eu, peu de jours après l'avoir reçu, l'occasion d'en faire don à M. D..., directeur au ministère de la guerre, avec qui je me suis rencontré à dîner, au moment où, pour le soin de sa propre santé, un médecin éminent venait de lui en conseiller l'usage.

« Bref, je viens aujourd'hui, Monsieur, vous prier de vouloir bien m'adresser deux de vos boîtes, dont je désire faire usage pour certaines études, *deux boîtes vides*. J'y placerai moi-même les substances dont je veux me servir. Ayez la bonté de me faire cet envoi à Alais, où je me trouve en ce moment, et de faire suivre en remboursement. La taille sera celle de la boîte que vous m'avez adressée à Paris. Grande vitesse.

« Agréez, etc.

« Pasteur,
« Membre de l'Institut.
« Hôtel du Commerce, à Alais (Gard). »

Les autres ont profité du génie et de l'activité d'Adolphe Sax. Lui et les siens en ont seulement souffert.

Sans entrer dans le détail des luttes judiciaires qu'il eut à soutenir de 1846 à 1888, il suffit de rappeler qu'en 1846, ses concurrents, liés par un pacte secret, se coalisèrent contre lui. Ils choisirent un président, un secrétaire, un trésorier, eurent des réunions à jours fixes et, par une manœuvre audacieusement déloyale, attaquèrent Adolphe Sax en déchéance de ses brevets, prétendant que ses instruments étaient depuis longtemps fabriqués par des facteurs allemands et italiens, qu'ils avaient, eux aussi, le droit de les fabriquer et que le soi-disant inventeur n'était qu'un habile intrigant. La multitude de procès qui en résulta devait aboutir après quatorze ans, en 1860, à la reconnaissance solennelle de tous les droits d'Adolphe Sax, avec flétrissure par l'avocat général et par les juges de « l'indue vexation» créée par les concurrents contrefacteurs contre un « inventeur plein de mérite, que le gouvernement a été chercher en Belgique, pour doter la musique française d'une amélioration puissante, incontestable ».

Mais les frais de ces procès, les lenteurs de la procédure acculèrent, en 1852, Adolphe Sax à la faillite. Il ne se releva de cette catastrophe, en désintéressant jusqu'au dernier centime ses créanciers, que pour être obligé de déposer de nouveau son bilan en 1873, poursuivi par la haine de ses concurrents, rendue encore plus acharnée après la formation par Adolphe Sax de son *Harmonie nouvelle,* qui devint la fameuse *musique des Guides,* sous la direction très experte du célèbre chef Mohr; après la réorganisation des musiques, faite suivant les indications d'Adolphe Sax; après les éclatants triomphes de l'Exposition de Londres en 1851, de l'Exposition de Paris en 1855, où il obtint la grande médaille d'honneur, de l'Exposition universelle de 1869, qui lui valut la plus haute récompense accordée jusque-là à son industrie, le grand-prix; après enfin l'hommage national que le gouvernement français lui décerna en lui accordant la grande naturalisation.

La fatalité, elle aussi, poursuivait Adolphe Sax et devint l'auxiliaire de l'œuvre néfaste entreprise par ses ennemis. Pendant cinq ans, il souffrit d'un cancer mélanique à la lèvre, dont la guérison obtenue par le docteur Vriès, surnommé le « docteur noir », à l'aide d'une plante de l'Inde, reste un exemple unique dans les annales de la médecine. Un *appel au public,* qu'il publia en 1887, apprit au monde stupéfié « qu'après vingt-six ans d'attente, le rapport des experts concluant aux indemnités dues par ses adversaires n'était pas encore déposé », et que, « par un fait qui, d'après l'expression du président du tribunal de commerce, ne s'est point produit en cent ans », l'arrêt de sa réhabilitation n'avait pas été transcrit au registre du greffe.

Au seuil de la mort, alors qu'il avait quitté la direction de la musique de scène de l'Opéra depuis quatre ans et vivait pauvrement d'une pension accordée par le directeur des Beaux-Arts, Henry Roujon, sur la demande du compositeur Lacôme, la haine de ses concurrents s'efforçait encore contre Adolphe Sax.

Dans un ouvrage paru en 1893, *Les Facteurs d'instruments de musique,* l'auteur, renouvelant les attaques commencées en 1889 dans son volume sur la facture instrumentale à l'Exposition de 1889, ne craignit pas de partir en guerre contre l'œuvre d'Adolphe Sax, et de servir des rancunes de boutique avec une naïveté véritablement surprenante chez un homme habitué à manier le document historique.

Le 4 février 1894, la mort délivra Adolphe Sax. Il partit, n'ayant pu obtenir ce qu'il regrettait dans son appel au public de 1887, de ne pouvoir atteindre « quelques heures de paix dans une vie dévorée de soucis ». Il léguait à l'avenir son œuvre prodigieux, conçu et achevé dans une existence douloureuse et agitée sans trêve, ayant réalisé, comme l'a dit Fétis dans sa *Biographie des musiciens,* « un phénomène qui ne s'est pas rencontré non seulement dans l'histoire de l'invention des instruments, mais en quelque art que ce soit ». Sans les luttes acharnées auxquelles il dut faire face, et qui accaparèrent une si grande part de son activité, Adolphe Sax aurait pu se donner au développement, en dehors des musiques militaires, des orchestres populaires d'harmonie et de fanfare. Et nous aurions reçu de lui une tradition orphéonique instrumentale, digne de la tradition orphéonique chorale léguée par Wilhem et Eugène Delaporte.

## L'AVENIR DE L'ORPHÉON

Dix années avant la guerre de 1914, la famille orphéonique française comprenait près de neuf mille sociétés populaires chorales et instrumentales. Quinze ans après, le nombre en est beaucoup diminué, surtout dans le groupe choral. Déjà, avant même la guerre de 1870, les quatre cinquièmes des groupements étaient composés des harmonies pour un tiers, et des fanfares pour deux tiers. Il avait fallu vingt années pour établir ce progrès du groupe instrumental.

Aux concours de musique, les groupes d'harmonies ou de fanfares les plus nombreux étaient de 9, en 1851, à Troyes; de 28, en 1855, à Vanves; de 67, en 1856, à Fontainebleau; de 87 à Melun; de 43 à Caen, de 63 à Dijon, en 1857; de 110 à Saint Etienne, de 130 à Bordeaux, en 1862; de 150 à Lyon, en 1854. A partir de 1862, les groupes d'harmonies ou de fanfares comptent pour la moitié au moins.

Au concours de Lille, en 1883, il n'y avait que 67 orphéons, dont 19 étrangers, sur 65 harmonies, dont 22 étrangères, et 134 fanfares, dont 57 étrangères. Les plus récents concours, quoique réunissant un nombre de groupements beaucoup moindre, accusent une proportion encore moins favorable au chant choral. La génération contemporaine est donc naturellement portée à voir surtout dans le mouvement orphéonique la prépondérance de la musique instrumentale, et à exprimer, dans son dédain du mot *Orphéon,* son indifférence pour les formes populaires de l'orchestre.

Le beau passé de *l'Orphéon* appartient au chant choral. L'histoire de nos harmonies et fanfares n'offre pas de hauts faits comme les festivals grandioses de 1859 et de 1861, comme le voyage triomphal en Angleterre de 1860. Mais c'est une funeste injustice de méconnaître le bel effort artistique populaire, commencé sous la première République, avec des instruments imparfaits, auxquels la plupart des tonalités de notre système musical étaient interdites; effort sympathique aux progrès de la facture instrumentale accomplis par Adolphe Sax, lorsque les professionnels y demeuraient hostiles; favorable à l'idée nouvelle d'adjoindre à l'orphéon choral, soit un quintette ou quatuor de saxhorns, de saxophones, soit une fanfare, soit une harmonie, comme on le vit en plusieurs circonstances, entre 1863 et 1870; cons-

Copyright by Librairie Delagrave, 1930.

cient de son action féconde lorsqu'il maintenait par l'exemple la nécessité de ne pas amoindrir les facultés artistiques populaires, dans un moment où, sous le patronage intéressé politiquement du duc de Morny, on tentait de substituer, à l'usage du peuple, la notation chiffrée à la notation usuelle; si utile enfin par la popularité, répandue jusque dans nos campagnes, des œuvres lyriques, et par l'animation apportée aux jours de joie ou de deuil, dans la ville comme au plus petit village..

Le niveau artistique des orchestres populaires n'aurait pas cessé d'être élevé, si le maintien d'un système parfait d'éducation avait continué de leur assurer un recrutement favorable, comme aux premiers temps de *l'Orphéon*. L'étude d'un instrument, autre que le piano, ne devrait pas être commencée avant la connaissance préalable de l'intonation, que le chant choral donne un moyen certain, rapide et attrayant d'acquérir. Le succès et la valeur des premières fanfares n'eurent pas d'autres causes. La sympathie était alors générale pour l'orphéon, choral ou instrumental. On en trouve l'écho dans les écrits des sociologues les plus novateurs. Dans son livre *Du Principe de l'Art*, publié en 1865, Proudhon pouvait écrire :

« Il s'en faut, j'aime à le penser, que la musique ait trouvé de nos jours tout son emploi dans la société moderne; elle est appelée, si j'ose ainsi dire, à un service plus sérieux et plus général; mais il n'en est pas moins vrai que, dans la rétrogradation actuelle, elle soutient presque seule la retraite, et qu'au moment où j'écris, le dédain de l'art, surtout de la peinture et de la statuaire, serait bien autrement profond, si les esprits n'étaient retenus sur cette pente par le goût universel, bien que fort mal entendu, de la musique. »

Proudhon avait eu l'occasion d'éprouver par lui-même la vertu du chant choral, de sentir la douceur du lien de fraternité qu'il peut créer. Dans le même ouvrage, il a raconté cet épisode de sa captivité, à Sainte-Pélagie, en 1849, avec quatre-vingts autres prisonniers politiques :

« ... Tous les soirs, une demi-heure avant la fermeture des cellules, les détenus se groupaient dans la cour, et chantaient *la prière;* c'était un hymne à la liberté, attribué à Armand Marrast. Une seule voix disait la strophe, et tous les prisonniers reprenaient le refrain... Plus tard, ces chants furent interdits, et ce fut pour les prisonniers une aggravation de peine... »

A aucun de nos dirigeants, même pour une cause aussi honorable que la défense de la liberté, il ne faut souhaiter pareille épreuve d'encouragement. Aujourd'hui, la sincérité démocratique devrait suffire, stimulée par le devoir d'égaler une génération précédente, et par la généralisation du goût musical, de plus en plus éten lue avec les belles reproductions de la musique mécanique, et les diffusions par T. S. F. de nos grands concerts. On aura beaucoup fait lorsqu'on se sera décidé à organiser un enseignement scolaire aussi largement étendu, aussi généralement méthodique, aussi transmissible que celui qui, un moment, rendit la France musicienne; lorsqu'on cessera de croire à l'enseignement difficile de la première science musicale, à la vertu éducative des chœurs serinés, et à la possibilité de développer le goût artistique en alimentant l'enfance avec des miettes de musique, si sucrées qu'elles puissent être dans les chansons les plus charmantes. On aura fait bien plus encore lorsqu'on aura réussi à intéresser les élèves-maîtres de toutes nos écoles normales à l'enseignement d'un art qui peut le mieux les mettre en union avec leurs élèves, et dont les procédés pédagogiques de l'instruction élémentaire peuvent être acquis si facilement, qu'on les a vu appliqués avec succès par les simples moniteurs du temps de l'enseignement mutuel. Sans une telle organisation, les professeurs spéciaux de la musique scolaire, surtout s'ils ont quelque vocation d'éducateurs, sont comme des professeurs de gymnastique auxquels aurait été confié le soin de faire apprendre les premiers pas de la marche enfantine. Ils sont amoindris : leur culture est gaspillée, et leur ardeur artistique émoussée. Ils ne sont pas incités à donner l'encouragement de leur collaboration à des groupements dont ils sont enclins à prévoir la faiblesse artistique, et leurs élèves particuliers en sont aussi détournés, autant par cet exemple d'abstention que par un naturel entraînement à des sentiments de vanité.

Le glorieux *Orphéon* de 1833 a été édifié sur une œuvre d'instruction, sur une organisation d'enseignement, sur une foi sans défaillance dans la fraternité nationale. Cela reste une indication formelle. Son développement fut favorisé par les circonstances: la liberté d'association n'existait pas alors, et les réunions musicales tolérées étaient comme un centre d'attraction pour les citoyens, de plus en plus dominés par le besoin d'association, et que ne retenait aucun préjugé de situation sociale. La musique populaire n'a pas perdu la faveur de pouvoir être un lien civique; mais, aujourd'hui, le groupement musical semble devoir s'offrir avec attrait, plutôt aux bonnes volontés déjà groupées dans des associations d'anciens élèves, coopératives ou syndicats, qu'à des citoyens disséminés, et « tenus épars » comme autrefois.

A l'œuvre nécessaire de l'éducation initiale scolaire et postscolaire, il faut souhaiter que l'Etat et les municipalités ajoutent des encouragements favorables à la formation et à la vitalité des sociétés musicales, en dehors desquelles il n'y a plus de raisons de tenir les femmes éloignées, puisque les habitudes religieuses sont plus accommodantes, et les préjugés de convenances moins tyranniques.

Dans un rapport sur l'enseignement du chant, présenté en 1880 au ministre de l'instruction publique, et publié en 1898 à Vannes, le compositeur Bourgault-Ducoudray a spécifié, avec son expérience avertie, que ces encouragements devaient être généraux, pour n'entraver en aucune manière l'indépendance des sociétés :

« Le rôle de l'Etat devrait être d'encourager de toutes ses forces les sociétés en leur facilitant l'achat de la musique, en leur assurant gratuitement des salles de réunion, peut-être en accordant à leurs membres, après un certain temps de service, des privilèges et des immunités... Ce que pourrait encore l'Etat, ce serait de multiplier les occasions où ces sociétés se produiraient en affirmant, pour la plus grande joie de la vie commune, l'utilité des sentiments collectifs.

« ... Les occasions ne manquent pas ; il s'agit d'en profiter et d'organiser de la musique pour les « situations » de la vie *civile*, comme l'Eglise, « au début de son histoire, le fit avec tant de bonheur pour les solennités de la vie *religieuse*... »

Le compositeur Bourgault-Ducoudray avait connu *l'Orphéon* dans le dernier éclat de ses glorieux dé-

buts. Parmi les maîtres de la génération précédente, il en fut l'ami le plus zélé, n'ayant jamais douté de l'avenir, lui dédiant de nombreuses œuvres, inspirées par un sentiment de pleine fidélité à la tradition de l'origine; des chœurs pour voix d'hommes, des chœurs pour voix mixtes, des cantates chorales avec accompagnement d'harmonie ou de fanfare. De la même génération, et animée par la même foi, Augusta Holmès parvint à réveiller le souvenir des fastes orphéoniques, en réunissant tous les orphéons de Paris et de la Seine, sous la direction d'Edouard Colonne, pour les grandioses exécutions, au Palais de l'Industrie, pendant l'Exposition universelle, de son *Ode triomphale* pour le Centenaire de 1789.

Parmi les glorieux maîtres vivants de la génération contemporaine, le compositeur Gustave Charpentier maintient la bienfaisante continuité de la grande tradition orphéonique, soit avec des œuvres, comme le *Couronnement de la Muse du peuple*, ou le *Chant d'apothéose*, dont l'interprétation mobilise toutes les ressources vocales et instrumentales d'une ville; soit en assumant les responsabilités d'organisation d'un important festival orphéonique, comme « l'hommage populaire à Beethoven », qui eut lieu à l'occasion du centenaire, en juillet 1927, au monument du bois de Vincennes, soit encore en plaidant dans la presse la cause de l'art populaire, en termes auxquels ajoute la haute autorité artistique de l'auteur de *Louise :*

« ... Il faut bien comprendre pourtant que la vie artistique d'une nation ne réside pas seulement dans les manifestations et productions des artistes... Populariser l'art est l'un des premiers devoirs d'une démocratie... Si, de la masse du peuple initié, s'élève un jour une exception, quelque génie créateur d'idées, ce qui serait plus glorieux, plus beau que le chef-d'œuvre lui-même, ne serait-ce pas la compréhension de ce chef-d'œuvre par le peuple entier, chacun y sentant vivre la réalisation de son propre désir de beauté, chacun pouvant affirmer : Voilà ce que je rêvais d'accomplir, en sorte que chacun arriverait à se persuader d'y avoir collaboré... Populaire, fraternel, national, cet art est bienfaisant aux artistes, dont l'idéal et le métier s'ennoblissent dans l'amour sacré d'un but sublime. Ce n'est plus l'art fermé, spécialisé, réservé à une élite, à une chapelle de fidèles, ni l'art égoïste et stérile, objet de luxe mievre et inutile. Et pourtant, bien qu'il participe d'un élan spontané qui est sa condition, l'art populaire n'en est pas moins épris d'idéal et de perfection, recherchant une réalisation qui n'ait rien à envier à l'art des cénacles... » (*Le Nouveau Siècle.*)

Avec les maîtres, d'autres musiciens sont fidèles. En 1904, *l'Ecole de chant choral* a été fondée avec un enseignement basé sur la méthode Wilhem. Quelques années plus tard, après une série de manifestations continuant la tradition, a été constituée *l'Association pour le développement du chant choral*, reconnue d'utilité publique, qui offre désormais, à son siège social, au Palais du Trocadéro, un centre de documentation et de renseignements pour l'enseignement, le répertoire, l'organisation des groupements de musique populaire.

Nos jeunes musiciens n'ont pas à renouer un fil de tradition interrompu. Ils subissent l'influence d'aînés, qui, dans leur passion de recherche de sonorités rares, négligent la voix humaine, et de dilettantes qui, ne chantant pas eux-mêmes, proclament l'incapacité vocale de notre nation. Qu'ils se tournent vers le peuple avec l'esprit de justice que, dans un ouvrage déjà cité, souhaitait le musicien, grand industriel, Emile Guimet :

« ... Un homme, vivant constamment au milieu des ouvriers, a quelques droits, se trouve même dans l'obligation de déclarer ce qu'il voit et ce qu'il pense... C'est une remarque à faire : les classes riches et éclairées ne touchent à la classe ouvrière que par les côtés douloureux et irritants... On recherche les vices pour les détruire, les misères pour les soulager, les souffrances pour les guérir; mais il est à craindre qu'on oublie cette masse énorme qui vit heureuse et modeste sans réclamer ni secours, ni consolations... »

Ils trouveront la permanence de la bonne volonté artistique populaire. Ils connaîtront ces sociétés encore nombreuses, dont le plus grand souci est la crainte de ne pouvoir conserver leur valeur artistique et l'existence même, lorsque seront disparus leurs directeurs qu'anime encore la foi orphéonique. Ils voudront que renaisse l'heureux temps de la France musicienne dont l'étonnant passé est une révélation pour trop de musiciens d'aujourd'hui, et apparaît à tous comme un récit merveilleux.

Puissent ces pages consacrées à l'harmonieuse légende retenir l'attention, et éveiller des sympathies agissantes.

Henri RADIGUER.

# LES THÉATRES MUSICAUX SUBVENTIONNÉS

Par A. PEYTEL

AVOCAT A LA COUR

## LE THÉATRE AVANT LOUIS XIV

### LES PREMIERS SPECTACLES

La civilisation romaine, imposée aux Gaules par la force, avait apporté avec ses légions l'éblouissant cortège de ses plaisirs profanes. Les races de la Narbonnaise, mieux préparées que les populations rudes du Nord aux élégances latines, s'émerveillèrent du faste dont les conquérants agrémentaient leur vie. La vallée du Rhône applaudit bientôt aux jeux du cirque et s'amusa des masques de la comédie. Non loin des Arènes de Nîmes, se dressaient le théâtre d'Arles et le théâtre d'Orange.

L'invasion des barbares, qui ravagea le vieux monde, ruina jusqu'en ses bases l'édifice à peine achevé de la civilisation gallo-romaine, qui ne fut bientôt plus qu'un souvenir : la domination de l'empire avait été une trop courte initiation à la vie la plus raffinée que le monde eût encore connue. La fureur des dévastations germaniques ramena en Gaule le chaos des premiers âges, ce ne fut qu'après plusieurs siècles d'une barbarie nouvelle et bien après la conquête franque, qu'une renaissance intellectuelle fleurit parmi les ruines de l'Empire romain.

Le mélange de tant de races, destinées à vivre désormais confondues, douna naissance à une civilisation nouvelle qui s'établit lentement par une foi commune et par l'échange des dialectes. La diversité des idiomes provoqua l'essor d'une langue étrange, faite d'harmonie latine et de rythme germanique, dont la richesse fut merveilleuse. Brunetto Latini, le maître du Dante, reconnaissait en elle « la parleure la plus délitable, et commune à toutes gens ».

Ces âges héroïques inspirèrent les chants de nos premiers trouvères. Les « gestes » de Garin de Loherain, le poème de Roland — dont le jongleur Taillefer clamait encore les stances à la bataille d'Hastings — et les exploits d'Ogier de Danemarche, répétés tant de fois à la lueur des torches, le soir, dans les donjons, remuaient profondément l'âme de ces hommes dont les loisirs de guerre se passaient dans les récits de combats.

Mais les chevaliers, dont les bardes exaltaient les prouesses, montraient assurément trop de vaillance pour que le succès ne vînt pas couronner toutes leurs entreprises, y compris celles de galanterie. La reine Geniévre, la blonde Yseult, héroïnes de Chrestien de Troyes, et la reine Sébile, chantée par Jean Bodel, ont des grâces un peu complaisantes pour de si hautes dames! Certaine Sénéchale, en le *lai d'Equitan* de Marie de France, met au service de ses aimables caprices une subtilité dont s'inspireraient encore avec profit les auteurs du Palais-Royal!

Ainsi, dès l'époque lointaine des épopées carlovingiennes, en le temps joyeux où les hostelleries, placées sous le complaisant patronage de saint Julien, offraient un si large accueil aux clercs et aux paladins, la corde dramatique et la corde comique résonnaient déjà sous les doigts des ménestrels.

Pourtant, la véritable origine du théâtre français ne devait venir ni des poèmes épiques ni des chansons de gestes, mais des scènes de l'histoire religieuse ou de la légende sacrée. L'éducation littéraire de la Grèce se renouvelait dans les Gaules. C'est sur les marbres sacrés des temples de la Grèce que s'était formé le drame primitif. C'est du chœur dithyrambique, enlaçant de ses danses les degrés des autels, et glorifiant de ses chants la légende de Bacchus, que Thespis détacha, un jour l'ὑποκρίτης. Le chœur s'arrêtait, puis repartait en cadence, tandis que le personnage isolé de la ronde commençait un récit et provoquait ensuite les autres à répondre. — C'est la légende du Christ et des Apôtres qui fournit la trame des premiers « jeux ».

Depuis longtemps, les voûtes des cathédrales gothiques s'offraient, comme décor, à des solennités étranges. L'Église, a dit Michelet, était au moyen âge « le domicile du peuple. La maison de l'homme, cette misérable masure où il revenait le soir, n'était qu'un abri momentané. Il n'y avait qu'une maison, à vrai dire, la maison de Dieu[1]. » Et c'est là que nos aïeux vinrent prendre le goût des spectacles et des jeux. On a trouvé un vieux « jeu » en trois parties donnant l'épisode des enfants dans la fournaise, avec toutes les indications nécessaires à la mise en scène; ce drame est en latin et a dû être écrit au XIe siècle. Le premier drame liturgique en langue vulgaire qui soit connu est un *Adam* en trois parties : la chute de l'homme, Caïn et Abel et le défilé des prophètes annonçant la réparation. Il est du XIIe siècle comme le *jeu* de saint Nicolas de Jean Bodel, qui fut joué à Arras.

Dès le VIe siècle, on célébrait dans le temple la fête des Fous, depuis le 1er janvier jusqu'au jour des Rois; la fête des Diacres Soûls, dont le but était l'élection de l'évêque des Fous : celle des Cor-

1. Michelet, *Histoire de France*, t. III, page 220.

nards; celle de l'Ane. Ces réjouissances, dans lesquelles le clergé s'associait avec la foule, sous des accoutrements et des masques bizarres, pour mener de burlesques processions et les interrompre des scènes les plus extravagantes, des orgies les plus scandaleuses, ont fait l'objet de trop nombreux récits pour que nous insistions sur leur caractère.

« Les conciles de Mayence, de Tours, de Rheims et de Chalon-sur-Saône, qui furent tenus l'an 813, défendirent aux évêques, aux prêtres et aux autres ecclésiastiques d'assister à aucun de ces spectacles, à peine de suspension, et d'être mis en pénitence[1]. »

En 1198, la célébration de la fête des Fous fut interdite dans le diocèse de Paris par le légat Pierre de Capoue. Elle n'en subsista pas moins jusqu'au xv^e siècle.

Hors de l'église, les Parisiens avaient la distraction de spectacles ambulants que leur donnaient des baladins, gens fort habiles en tours d'adresse, mais fort mal vus de la police, d'abord parce qu'ils n'avaient ni feu ni lieu, puis parce qu'on les soupçonnait d'être entachés de magie. On les appelait indifféremment *basteleurs, farceurs, jongleurs* et *joüeurs*. Ce qui distinguait pourtant ces derniers, c'est qu'ils dressaient des singes.

Une ordonnance de Charlemagne, de l'an 789, « les mit au nombre des personnes infâmes auxquelles il n'était pas permis de former aucune accusation en justice[2] ». Philippe-Auguste les chassa purement et simplement de ses états dès la première année de son règne. Mais ils bénéficièrent d'un sort meilleur sous le règne de saint Louis.

« Nous en avons la preuve, dit Delamare, dans un tarif qui fut fait par saint Louis pour régler les droits de péage, qui se payoient à l'entrée de Paris sous le Petit-Châtelet; l'un des articles porte que le marchand qui apporteroit un singe pour le vendre, payeroit 4 deniers; que, si le singe appartenoit à un homme qui l'eût acheté pour son plaisir, il ne donneroit rien; que, s'il étoit un joüeur, il en joüeroit devant le péager, et que, par ce jeu, il seroit quitte du péage, tant du singe que de tout ce qu'il auroit acheté pour son usage. C'est de là vraisemblablement que vient cet ancien proverbe populaire, payer en monnoye de singe, en gambades. Un autre article porte qu'à l'égard des jongleurs ils seroient aussi quittes de tous péages, en faisant le récit d'un couplet de chanson devant le péager[3]. »

En 1313, pendant les grandes fêtes de la Pentecôte, lorsque Philippe le Bel arma ses trois fils chevaliers, en présence d'Edouard II et d'Isabeau de France, devenue reine d'Angleterre, ce furent des jongleurs qui guidèrent les cortèges, au son des buisines et des taborins.

Vers l'an 1330, sous le règne de Philippe VI, les jongleurs et les jongleresses de Paris, qui tous s'étaient parqués dans une rue portant leur nom, — la rue des Jongleurs, devenue par la suite et restée bien longtemps la rue des Ménétriers, — parvinrent à ériger une confrérie sous les noms de saint Julien et de saint Genest. Lettres en furent passées et scellées au Châtelet, le 23 novembre 1331. Cette corporation, comme toutes celles d'alors, était gouvernée par un roi, le roy des Ménestriers.

Pour se concilier la bienveillance des pouvoirs publics, les Ménestriers avaient fondé auprès d'eux, sur un terrain acquis de l'abbesse de Montmartre, une église et un hôpital. La fondation de l'hôpital, attenant à l'église, explique le patronage de saint Julien. Cet hôpital n'eut pas une longue existence, car les bâtiments en furent bientôt accaparés par les chapelains. Mais l'église, Saint-Julien-des-Ménétriers, demeura jusqu'à la Révolution, et les jongleurs en entretenaient les prêtres au moyen de dons annuels.

Leur « cohue », désignée couramment sous le nom de ménestrandie, exécutait des tours de gibecière, dressait des singes et autres bêtes, et se recommandait de saint Genest, son patron, qui fut bateleur aussi, païen d'abord, puis converti et martyrisé en 303 sous les yeux de Dioclétien.

Ils jouaient de tous les instruments, *tant haulx comme bas*, — de la vielle, de la harpe, de l'épinette, du rebec, — et ceux-là seuls qui faisaient partie de l'association pouvaient faire entendre leur musique aux fêtes et réunions de plaisir données en la ville, vicomté et diocèse de Paris.

Les statuts qui les régissaient étaient très rigoureux. Mais l'obligation de s'y soumettre était absolue, et les lettres patentes confirmatives du 24 avril 1407 disposent que : « Se aucun ménestrel estrangier veut jouer desdiz instrumens en la ville de Paris ou ailleurs ès lieux dessusdiz, pour soy allouer et gaingnier argent, ycelluy roi des menestrels ou ses députez lui pevent deffendre ladicte science, jusques à ce qu'il ait juré par la foy et serement de son corps, à tenir et garder l'ordonnance dessusdicte, sur paine d'estre banni de ladicte science par an et jour, et de l'amende dessusdicte (20 sols parisis), se ce n'est à la vouleuté desdiz roy ou députez[4]. »

Une ordonnance du prévôt de Paris, du quatorzième septembre 1395, leur avait défendu « de ne rien dire, représenter, ou chanter dans les places publiques ou ailleurs, qui pût causer quelque scandale, à peine d'amende arbitraire et de deux mois de prison au pain et à l'eau[5]. »

Le goût des spectacles s'était grandement développé, à la suite des fêtes ecclésiastiques dont nous avons parlé. Celles de l'Université, qui avait chaque année son évêque des Fous, et les processions que l'on multipliait pour éblouir le populaire, excitaient de plus en plus sa curiosité.

En 1313, aux fêtes de la Pentecôte, Philippe le Bel fit représenter, sous des courtines, à l'abbaye de Saint-Germain des Prés, le paradis et l'enfer, avec une figuration magnifique de personnages et d'animaux.

Le jour de Pâques 1390, des chapelains et des clercs de la Sainte-Chapelle offrirent à Charles VI le spectacle de la résurrection de Jésus-Christ. Le roi, en manière de satisfaction, leur fit remettre 40 francs[6].

Des cérémonies semblables avaient lieu assez souvent dans les monastères, à l'occasion de leurs fêtes, et dans certains colléges. On y montrait des épisodes de la vie des martyrs et les miracles des saints. Parmi les plus remarquables, se trouve *le Miracle de Théophile* de Rutebeuf et les quarante-deux *Miracles de Notre-Dame*, qui montrent un mélange singulier

1. *Traité de la Police*, de Delamare, conseiller-commissaire du roi au Châtelet de Paris, t. I, liv. III, tit. III, chap. II.
2. *Ibid.*, chap. II (d'après *Cap. Reg. Fr.*, t. I, col. 229, art. 44).
3. *Ibid.* (d'après *Livre Blanc du Chât. de Paris*, ou *1 vol. des Métiers*, 2^e part., fol. 125 et suiv.).
4. Ordonnances du Louvre, IX, 198.
5. Delamare, t. I, liv. III, tit. III, chap. II (d'après *Livre Rouge ancien*, f. 123).
6. Michelet, *Hist. de France*, t. V, p. 159, note.

de foi candide et de trivialité populaire qui nous semblent inconciliables.

Ces divers spectacles s'inspiraient d'une correction variable. La nudité des hommes, et surtout des femmes, y était chose accoutumée.

Ce n'était pas une innovation : à Rome, les mimes se dévêtaient généralement. On raconte qu'un jour, aux Florales, la présence de Caton gênait fort les jeunes femmes, qui n'osaient faire glisser leurs robes. Caton se retira, sur l'avertissement d'un ami, et le peuple battit des mains pour qu'elles se montrassent nues.

Au moyen âge, on peut dire qu'il n'y avait point de fête de quelque éclat sans que l'un et l'autre sexe dépouillassent toute parure. En l'an 1315, dans les processions qui défilèrent le long des rues de la Cité, au moment où l'on redoutait la famine, tous les figurants, sauf les femmes mariées, étaient entièrement nus[1]. « Le peuple estoit tellement eschauffé et enragé (s'il faut parler ainsi) après ces belles dévotions processionnaires, qu'ils se levoient bien souvent de nuict de leurs lits, pour aller qérir les curés et prestres de leurs paroisses pour les mener en procession; comme ils firent en ces jours au curé de Saint-Eustache, que quelques-uns de ses paroissiens furent qérir la nuit, et le contraingnirent se relever pour les y mener proumencer, auxquels pensant en faire quelque remonstrance, ils l'appellèrent politique et hérétique, et fust contraint enfin de leur en faire passer leur envie. Et à la vérité ce bon curé, avec deux ou trois autres de la ville de Paris (et non plus) condamnoient ces processions nocturnes, pource que pour en parler franchement, tout y estoit de quaresmeprenant, et que hommes et femmes, filles et garsons marchoient pesle mesle ensemble tout nuds et engendroient des fruits autres que ceux pour la fin desquels elles avoient esté instituées[2]. »

Jean de Troyes, greffier de l'Hôtel de Ville, nous apprend dans sa chronique qu'à l'entrée de Louis XI à Paris, à la fontaine du Ponceau, trois belles filles toutes nues figuraient en manière de sirènes. Il en fut de même à Lille, en 1468, lors de l'entrée de Charles le Téméraire; on y représenta le Jugement de Pâris, et les trois déesses se montrèrent sans voile.

La licence du langage accompagnant, d'ordinaire, le relâchement de la tenue et des mœurs, on comprendra sans doute plus aisément les hardiesses d'expression de nos premiers dramaturges.

Comment expliquer que, au xe siècle, dans un couvent de Saxe, le couvent de Gandersheim, une religieuse, du nom de Hrotswita, ait pu faire jouer de véritables pièces, dont le sujet était, pour presque toutes, il est vrai, tiré des légendes pieuses, mais dont les situations, très adroitement conduites, s'inspiraient certainement des auteurs antiques? Comment expliquer cette résurrection spontanée de l'art du théâtre au milieu de l'ignorance de ce temps, et cette tentative isolée de rénovation scénique?

Hrotswita fit jouer par les nonnes de Gandersheim des drames d'amour extrêmement hardis. *Callimaque, Paphnuce et Thaïs* sont l'œuvre d'une conception dont l'habileté est réellement déconcertante. Mêlant la naïveté d'une foi touchante au probable désir d'édifier les novices sur les erreurs de ce monde, Hrotswita multiplia les scènes les plus scabreuses; elle tomba même dans la farce, en écrivant *Imlicitius*.

Il est curieux de remarquer qu'elle usa souvent de la personnification d'êtres allégoriques portant les noms de Sapience, Foi, Charité, etc., — procédé dont, trois siècles plus tard, devaient se servir Guillaume de Lorris dans son *Roman de la Rose*, et les Enfans sans Souci sur leurs tréteaux.

## II

## DE 1402 A 1548

Les prédicateurs du moyen âge, connaissant ce besoin inné chez les foules de toujours esquisser une forme à l'idée et de préciser leur rêve au milieu des élans les plus hardis de l'imagination, avaient pris coutume de raconter, comme s'ils en avaient été les témoins, l'histoire de Jésus-Christ et le drame de la Passion, inventant des détails grâce auxquels leur éloquence, jointe à la bonhomie de leur récit, trouvait le moyen d'arracher des larmes.

Citons seulement ce passage tiré des sermonnaires du franciscain Michel Ménot, où il peint la douleur de la Vierge après le Golgotha :

« Monsieur Sainct Jehan va mesner la benoiste dame en la maison de sa mère pour ce qu'il estoit tard. Et là eussiez veu les gens par troppeaulx parmy les rues de Hierusalem, devisans de ceste affaire. Et en voyant passer la bonne dame, ils disoient : Hélas! vela la mère de ce povre exécuté. Bon soir, Madame. Aulcunes femmes pleines de compassion la conduyrent jusques à son logis en plourant. Quand la bonne dame parvint à l'huys de son logis, se va retourner vers la compaignie, en leur donnant graces et le bon soir[3]. »

De cette intimité du récit au dialogue, le chemin n'était pas long et fut bientôt franchi.

Pour les spectacles dont nous avons parlé plus haut, qui se donnaient en de rares occasions dans les monastères et dans les colléges, on se servait toujours de la langue latine. Il n'y avait pas encore, à la fin du xiveᵉ siècle, de théâtre à proprement parler, c'est-à-dire d'édifice spécialement destiné à des actions dramatiques, à des représentations populaires et suivies, en langue française. C'est aux Confrères de la Passion que revient l'honneur de l'avoir créé.

### Les Confrères de la Passion.

Vers l'an 1398, quelques bourgeois de Paris, afin d'y consacrer leurs loisirs, établirent un théâtre à Saint-Maur-des-Fossés et voulurent représenter le drame de la Passion.

Un tel spectacle n'offrait rien de nouveau, et l'on conçoit mal l'émotion qu'il causa au prévôt de Paris. Ce magistrat crut devoir rendre, le 3 juin 1398, une ordonnance aux termes de laquelle il défendait à quiconque soumis à sa juridiction « de représenter jeux de personnaiges, soit de vie de saincts ou aultrement, sans le congié du Roy, sous peine d'encourir son indignation et de forfaire envers luy ».

Lesdits bourgeois, pour mieux affirmer la résolution de leur entreprise, formèrent entre eux une association et s'intitulèrent « Confrères de la Passion de Notre-Seigneur ». Puis ils s'adressèrent au roi pour requérir son autorisation.

1. Dulaure, *Hist. de Paris*, t. II, p. 485.
2. Lestoile, février 1589.

3. Michel Ménot, *Passionis Domini expositio*, Pᵉ LXVII, verso, col. 1. Cité par Gérusez.

Charles VI, de sa nature grand amateur de fêtes et de spectacles, cherchant, de plus, en toute occasion, l'oubli de son mal, sentit sa curiosité s'éveiller au souvenir des quelques mystères déjà représentés devant lui par des ecclésiastiques et des clercs. Il voulut que les Confrères bourgeois fissent en sa présence montre de leurs talents. Il en fut, à la suite, si enthousiaste, qu'il leur signa, le 4 décembre 1402, les lettres patentes que voici :

« Charles par la grace de Dieu Roy de France, sçavoir faisons, à tous presens et avenir.

« Nous avons reçû l'humble supplication de nos bien-amez les Maistres, Gouverneurs et Coufrères de la Confrérie de la Passion et Resurrection de Nostre-Seigneur, fondée en l'Eglise de la Trinité à Paris : contenant que comme pour le fait d'aucuns Mystere de Saincts, de Saincctes et mesmement du Mystere de la Passion, qu'ils ont commencé dernierement, et sont prests de faire encore devant Nous, comme autrefois avoient fait, et lesquelz ils n'ont pû bonnement continuer, parce que Nous n'y avons pas pû estre lors presens, on quel fait et Mystere ladite Confrairie a moult frayé et dépensé du sien, et aussi ont fait les Confrères chacun d'eux proportionnablement; disant en outre que s'ils joüoient publiquement et en commun, que ce seroit le proufit de ladite Confrairie; ce que faire ils ne pouvoient bonnement sans nostre congié et licence; requerans sur ce nostre gracieuse Provision : Nous qui voulons et desirons le bien, proufit et utilité de ladite Confrairie, et les droits et revenus d'icelle estre par Nous accrus et augmentez de grace et privileges, afin qu'un chacun par dévotion se puisse adjoindre et mettre en leur compagnie; à iceux Maistres, Gouvernenrs et Confrères d'icelle Confrairie de la Passion de Notreditt-Seigneur, avons donné et octroyé de grace speciale, pleine puissance et autorité Royale, cette fois pour toutes, et à toûjours perpetuellement, par la teneur de ces presentes Lettres, autorité, congié et licence de faire joüer quelque Mystere que ce soit, soit de la Passion et Resurrection, ou autre quelconque, tant de Saincts comme de Saincctes qu'ils voudront élire et mettre sus toutes et quantes fois qu'il leur plaira, soit devant Nous, nostre commun ou ailleurs, tant en recors qu'autrement, et d'eux convoquer, communiquer, et assembler en quelconque lieu et place licite à ce faire, qu'ils pourront trouver en nostre Ville de Paris, comme en la Prevosté et vicomté ou Banlieuë d'icelle, presens à ce trois, deux ou un de nos Officiers qu'ils voudront eslire, sans pour ce commettre offense aucune envers Nous et Justice; et lesquels Maistres, Gouverneurs et Confreres dessus dits, et un chacun deux, durant les jours esquels ledit Mystere qu'ils joueront se fera, soit devant Nous, ou ailleurs, tant en recors qu'autrement, ainsi et par la maniere que dit est, puissent aller et venir, passer et repasser paisiblement, vestus, habillez et ordonnez un chacun d'eux, en tel estat ainsi que le cas désirera, et comme il appartiendra, selon l'ordonnance dudit Mystere, sans détourber ou empêcher : et en pleine confirmation et seureté, Nous iceux Confreres, Gouverneurs et Maistres, de nostre plus abondante grace, avons mis en nostre protection et sauve-garde, durant le recors d'iceux jeux, et tant comme ils joüeront seulement, sans pour ce leur méfaire, ou à aucuns d'eux à cette occasion, ne autrement.

« Si donnons en mandement au Prévost de Paris et à tous nos autres Justiciers et Officiers presens et à venir, ou à leurs lieutenans, et à chacun d'eux, si comme à luy appartiendra, que lesdits Maistres, Gouverneurs et Confrères, et à chacun d'eux fassent, souffrent et laissent joüir pleinement et paisiblement de nostre presente grace, congié, licence, don et octroy dessus dits, sans les molester, ne souffrir et empêcher, ores et pour le temps à venir; et pour que ce soit chose ferme et stable à toûjours, Nous avons fait mettre nostre scel à ces Lettres, sauf en autres choses nostre droit et l'autrui en toutes.

« Ce fut fait et donné à Paris en nostre Hostel lés Saint Pol, etc.[1].

Les bourgeois tragédiens s'établirent à Paris, dans l'hôpital de la Trinité, où ils avaient déjà organisé le service de leur confrérie. Ils louèrent aux Prémontrés la grande salle de cet hôpital[2], et prirent le nom de « Maîtres Gouverneurs et Confrères de la Passion et Résurrection de Notre-Seigneur ». Leur entreprise eut un succès énorme. Comme leurs représentations avaient lieu tous les dimanches et les jours de fêtes, de une heure à cinq heures après midi, les curés avancèrent les vêpres pour permettre à leurs paroissiens d'y assister, et sans doute pour en avoir eux-mêmes la liberté.

Le répertoire des Confrères se composait d'abord de la trilogie Passion, puis des mystères de Saint-Martin, de Saint-Crépin, de Sainte-Barbe, et des Actes des Apôtres. Ils choisirent même leurs sujets dans l'Ancien Testament et dans la Bible.

On peut caractériser leur tentative en disant qu'ils mêlaient la dernière grossièreté aux plus émouvantes impressions. A côté des dialogues les plus simples et les plus touchants, on entendait des anges interpeller Dieu dans le langage que voici :

> Père éternel, vous avez tort
> Et devriez avoir vergogne.
> Votre fils bien-aimé est mort,
> Et vous dormez comme un ivrogne!

Si l'on s'était borné à cela!... — On reste confondu à la lecture de certaines scènes vraiment scandaleuses, et l'on en conçoit une étrange idée de l'esprit français au XVe siècle! C'était ce qui plaisait alors, c'était là le drame de l'époque, et le drame hiératique!

De telles représentations faisaient véritablement fureur, et il faut avouer que les Confrères ne négligeaient rien pour retenir le public devant eux. Dès l'obtention de leurs lettres patentes, ils essayèrent de la satire, et trouvèrent dans la Bible l'inspiration de plus d'un trait. La foule, voyant Hérode abandonner sa femme pour Hérodiade, celle de son frère, comprenait l'allusion aux amours du duc d'Orléans et de la reine Isabeau.

Le gouvernement tolérait ces audaces.

Quelquefois, les Confrères donnaient leurs spectacles hors de l'hôpital de la Trinité. En 1422, le roi et la reine d'Angleterre leur firent jouer à l'hôtel de Nesle, au faubourg Saint-Germain, le mystère de la *Passion de Saint-Georges*.

### Les clercs de la Bazoche.

Ils eurent bientôt pour rivale la Bazoche. Les clercs occupés par les procureurs de Paris au Parlement et

1. Registrées au Châtelet, vol. 2 des *Bannières*, fol. 77; — et rapportées dans Delamare, t. I, liv. III, tit. III, chap. III.
2. Cette salle avait 21 toises de longueur, sur 6 toises de largeur.

au Châtelet[1] formaient entre eux une association, selon le mode du temps, et cette association avait été légalement reconnue par Philippe le Bel. La Bazoche avait son roi, qui portait, sous la protection des ordonnances, une toque pareille à celle du roi de France. Elle avait aussi sa monnaie et ses armes : trois escriptoyres d'or en champ d'azur! Et son organisation comprenait un grand nombre de magistratures : elle avait un chancelier, des maîtres des requêtes, un avocat, un procureur général, un grand référendaire, un rapporteur en chancellerie, un grand audiencier, etc.

Les clercs célébraient, à de certains jours, des fêtes magnifiques. La fortune des Confrères excita leur émulation, et ils voulurent donner, eux aussi, des spectacles. Comme ils ne pouvaient, en raison du privilège des Confrères, empiéter sur leur répertoire, ils imaginèrent un genre nouveau et jouèrent des *farces* et *moralités*. Il les jouaient au Parlement, dans la grande salle, qui s'appelait alors salle des Procureurs, couverte seulement en charpente, mais ornée des effigies des rois de France, et à l'une des extrémités de laquelle se dressait la légendaire Table de Marbre[2].

Cette table leur servait de scène.

Les clercs du Châtelet dressaient un échafaud sur la place qui s'étendait au-devant du monument.

Les pièces de la Bazoche avaient pour objet la dérision de toutes choses. Le roi, la cour, l'église, la justice, la noblesse, l'armée, rien n'échappait à la verve des clercs. Et l'on ne comprend que trop aisément les difficultés auxquelles ils se trouvèrent en butte de tous côtés.

Le Parlement, dans les attributions duquel rentrait la police générale du royaume, leur défendit d'abord de jouer sans une autorisation expresse. Et, en 1422, des clercs qui avaient enfreint le règlement furent emprisonnés.

Louis XI pensa qu'en accordant sa protection aux clercs de la Bazoche il tournerait leurs armes contre ses propres ennemis, ce qui vaudrait mieux que de les leur arracher. Le calcul fut heureux. Le prévôt ne refusa pas sa bonne grâce aux protégés du roi, et la Bazoche reçut des subventions! En 1475, le prévôt lui donnait 10 livres parisis pour concourir aux frais d'une représentation.

Mais, une fois Louis XI retiré à Plessis-les-Tours, le Parlement ne garda plus aucuns ménagements. Un arrêt du 15 mai 1476 défend « à tous clercs et serviteurs, tant du Palais que du Chastelet de Paris, de quelque estat qu'ils soient, de doresnavant jouer publicquement audict Palais, ou Chastelet, ni ailleurs en lieux publics, farces, sotties, moralités, ni aultres jeux à convocation de peuple, sous peine de bannissement du royaume et de confiscation de leurs biens ». Il va jusqu'à leur interdire de solliciter du roi son autorisation.

L'année suivante, les Bazochiens, espérant sans doute que le Parlement, pour avoir rendu tant d'arrêts dans l'intervalle, avait mis en oubli celui qui les menaçait, s'apprêtèrent à faire une rentrée solennelle. Le Parlement leur prouva qu'ils s'abusaient. Le 19 juillet, il leur interdit toute représentation « jusqu'à ce que par ladicte Cour en soit ordonné, sous peine, par les contrevenants, d'être battus de verges par les carrefours de Paris, et bannis du royaume ». Cette perspective terrorisa les organisateurs de la fête.

Sous le règne de Charles VIII, la Bazoche recommença ses exploits. Le 1er mai 1486, les acteurs émaillèrent leur dialogue de traits assez piquants à l'encontre du roi et de son gouvernement. Par lettres patentes du 8 mai, Charles VIII ordonna l'emprisonnement de cinq d'entre eux. Mais ils furent immédiatement réclamés par l'évêque de Paris, lequel prétendit à juste titre que les coupables, en leur qualité de clercs, devaient être traduits devant sa juridiction[3]. Ils furent relâchés.

Sous Louis XII, la Bazoche bénéficia d'une liberté presque sans réserve. Une seule fois, le roi manifesta sa colère. Ce fut à la suite d'une entrée solennelle d'Anne de Bretagne à Paris, en 1504. Elle avait assisté à une représentation de la Bazoche et y avait entendu conter l'*histoire d'un maréchal qui avoit voulu ferrer un âne, et en avoit reçu un si grand coup de pied qu'il s'étoit vu jeter hors de la cour.*

Trop directe était l'allusion à son ennemi Pierre Rohan, maréchal de Gié, alors en prison. Le roi fit fouetter quelques acteurs, mais ne montra, par la suite, aucune sévérité.

« Lui estant rapporté un jour, dit Brantôme[4], que les clercs de la Bazoche du Palais et les écoliers aussi avoient joué des jeux où ils parloient du roi et de sa Cour et de tous les grands, il n'en fit autre semblant, sinon de dire qu'il falloit qu'ils passassent leur rire, et qu'il permettoit qu'ils parlassent de lui et de sa Cour, mais non pourtant déréglement, et surtout qu'ils ne parlassent de la reine sa femme, en façon quelconque, autrement qu'il les feroit tous pendre. »

Les clercs, si malicieux fussent-ils, ne trouvèrent à railler que l'avarice légendaire de ce roi père du peuple. Pour si peu, ils ne furent point inquiétés.

### Les Enfants sans Souci.

Une autre association égaya aussi de ses saillies ce vivant XVe siècle : les Enfans-sans-Souci.

C'étaient des jeunes gens, de bonne famille pour la plupart, et qui menaient la vie joyeuse. — Le royaume de la Sottise, qui avait pour étendue l'univers, était soi-disant gouverné par le chef de cette

1. La juridiction du Châtelet était la principale juridiction. C'était la juridiction du roi en tant que comte de Paris, tandis que la juridiction d'appel du Parlement était celle du roi en tant que souverain. Le comte de Paris, plus tard devenu duc de France, puis roi, délégnait l'exercice de sa juridiction à un vicomte, qui fut bientôt appelé prévôt, et garda ce titre même après la création des bailliages, encore qu'il fût bailli de Paris.

2. Le palais de la Cité, concurremment au Louvre, servit de résidence à plusieurs de nos rois. C'est dans cette grande salle qu'ils recevaient l'hommage des vassaux de la couronne et les ambassadeurs; et c'est sur cette table de marbre qu'on servait les festins royaux.

Le palais fut, à dater du règne de Charles VII, complètement abandonné au Parlement. Il fut, d'ailleurs, incendié en 1618, et la grande salle entièrement consumée.

3. On voyait fonctionner à Paris, à côté de la juridiction du Parlement et de celle du Châtelet, la juridiction du corps municipal, issu de l'ancienne confrérie des Marchands de l'eau, et qui avait à sa tête le prévôt des Marchands; puis les juridictions ecclésiastiques, qui étaient des juridictions temporelles par opposition aux officialités, qui étaient des juridictions spirituelles. Les évêques et les abbés se trouvaient avoir des domaines considérables. L'évêché possédait un tiers du territoire de Paris, à titre de censive. Notre-Dame, Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Germain des Prés appliquaient la justice dans leurs tribunaux.

La juridiction ecclésiastique était très en faveur au moyen âge à cause des garanties de bonne justice qu'elle offrait. Les juges étaient plus instruits, la procédure était plus rationnelle. Les justiciables devinrent très nombreux, car il suffisait d'être clerc; or, pour être clerc, il n'était aucunement nécessaire d'être ordonné; il suffisait de le demander et d'être tonsuré, fût-on marié.

4. Brantôme, *Discours* Ier, *Anne de Bretagne*.

bande des Enfants-sans-Souci, lequel prenait le titre de Prince des Sots. C'est lui qui présidait aux représentations des *soties*.

Dès le règne de Charles VI, elles avaient lieu aux Halles; comme elles atteignaient la dernière liberté de langage et la plus étourdissante fantaisie, la vogue en fut considérable.

Les Enfants-sans-Souci fraternisèrent cordialement avec les clercs de la Bazoche et partagèrent leur sort, en tant qu'ils furent applaudis par la foule et tourmentés par la justice. Les soties n'étaient presque jamais représentées seules; elles étaient généralement jointes à une farce et à une moralité, avec un *cri* ou prologue, qui les précédait toutes.

Les événements de l'époque servirent de thème aux boutades de cette nouvelle troupe. Tantôt Dame Pragmatique disputait contre le Légat; tantôt le Peuple Italique gémissait sous la tyrannie de Mère Sotte, figurant en robe d'église.

Les personnages étaient ordinairement allégoriques, ce qui donnait plus d'aisance à la conception des pièces. Ils portaient jusqu'aux noms de Limon-de-la-Terre, Sang-d'Abel, Lasoif, Lagoutte, Espérance-de-longue-vie, Honte-de-dire-ses-péchés, Punicion-divine, etc.

L'Eglise surtout était en butte aux plus amères plaisanteries. En l'an 1511, le mardi gras, fut jouée une trilogie du poète Gringoire. Elle comprenait le *Jeu du Prince des Sots et Mère Sotte*, suivi de la moralité de l'*Homme obstiné*, qui était dirigée contre le pape Jules II, et d'une farce intitulée *Faire et Dire*.

Le Saint-Père s'écriait :

> Vin de Candie et vin bastard
> Je trouve friand et gaillard
> A mon lever, à mon coucher !

Un autre spectacle s'offrait, dans le même temps, aux Parisiens; — spectacle qui nous venait de l'Allemagne et de la Suisse, mais qui obtint en France beaucoup moins de succès. Nous voulons parler de la *Danse Macabre* ou *Danse des Morts*.

La Mort, qui jouait le rôle principal et apparaissait en squelette, venait surprendre sur la scène, au milieu des vanités de ce monde, princes, prélats, bourgeois, manants, bien obligés de lui faire cortège.

C'était d'une philosophie trop sombre ! On voyait cela, dès le règne de Charles VI, vers la rue de la Charonnerie, près des charniers des Innocents.

A la Bazoche et aux Enfants-sans-Souci, venaient chaque jour s'adjoindre de nouvelles troupes : celles de l'Empereur de Galilée[1], du Roi de l'Épinette, du Prince des Nouveaux Mariés, du Recteur des Fous, de l'Abbé de l'Escache, du Prince de l'Etrille, etc. Et leurs pièces burlesques, d'instinct, parodiant la vie contemporaine, se modelaient sur la comédie athénienne et les Atellanes romaines.

Le goût du théâtre s'étendait de jour en jour, et les écoliers eux-mêmes donnaient fréquemment, dans leurs collèges, des pièces imitées des inventions de leurs aînés. — « D'ancienneté, dit Guy Coquille[2], pour l'exercice de la jeunesse étoit en usage dans les collèges, qu'en certaines saisons de l'année les régents faisoient représenter comédies et dialogues en latin par leurs écoliers... Aucuns régents ont introduit, aux collèges, et comédies et farces en françois. » Ainsi l'on se préparait à l'accès des confréries qui guettaient l'adolescence, et l'on se familiarisait peu à peu avec leur témérité.

### Les interdictions du Parlement.

Mais Louis XII emporta avec lui la liberté de ses sujets. Dès sa mort, survenue le 1er janvier 1515, le Parlement saisit le prétexte de son deuil pour interdire les jeux que préparait la Bazoche en vue de la fête des Rois. Puis, le 2 janvier 1516, il fit « défense aux bazochiens et aux écoliers des collèges de jouer farces ou comédies dans lesquelles il seroit mention de princes et princesses de la Cour ».

Et un arrêt du 5 janvier leur recommanda expressément « de ne jouer aucunes farces, sotyes ou aultres jeux contre l'onneur du roy, de la royne, de Madame la duchesse d'Angoulesme, mère dudict seigneur, des seigneurs du Sang, ne aultres personnages estans autour de la personne dudict seigneur, sur peine de punicion contre ceux qui feront le contraire, telle que la Cour verra estre à faire ».

Ces dispositions furent longtemps observées. Mais on se lasse de l'obéissance, si ce n'est qu'on oublie la loi. En 1533, au collège de Navarre, les écoliers représentèrent une pièce dans laquelle figurait Marguerite de Valois, sous les traits d'une Furie ! Le roi fit, sans autre forme de procès, emprisonner auteurs et acteurs.

Il paraît que les clercs de la Bazoche cherchèrent, par des moyens détournés, à dépenser leur verve tout en se maintenant à l'abri d'un pareil sort, car un arrêt du 20 mai 1536 déclare que : « Ce jour, la Cour a mandé les chanceliers et receveurs ; et le chancelier avec un desdicts receveurs venus, leur a fait défenses de ne jouer, à la montre de la Bazoche, aucuns jeux, ne faire monstration de spectacles, ne escriteaux taxans ou notans quelques personnes que ce soit, sous peine de s'en prendre à eux, et de prison et bannissement perpétuellement ; et, s'il y a quelques-uns qui s'efforcent de faire le contraire, les escrivent et baillent par escrit leurs noms à ladite Cour, pour en faire les punitions telles qu'il appartiendra[3]. »

Le Parlement alla plus loin encore. Pour s'assurer qu'on ne pût, en aucune façon, enfreindre la règle tracée, il ordonna, le mercredi 23 janvier 1538, que toutes pièces fussent, au moins quinze jours avant chaque représentation, soumises à son examen :

« Après avoir vu par la Cour le jeu présenté à icelle par les receveurs de la Bazoche pour jouer jeudi prochain, ladite Cour a permis auxdits receveurs icelui jeu faire jouer à la maniere accoutumée, ainsi qu'il est à présent, hormis les choses rayées ; leur a fait défenses, sous peine de prison et de punition corporelle, de faire jouer autre chose que ce qui est, hormis lesdictes choses rayées ; et pour l'advenir à ce que lesdicts receveurs ou leurs successeurs ne se mettent en frais frustratoirement, ladicte Cour leur a inhibé et défendu faire faire aucun cry ni jeu, que premièrement ils n'aient la permission de ce faire de ladite Cour, et à cette fin baillé quinze jours auparavant leurs requêtes en ladite Cour[4]. »

La censure préalable faisait ainsi sa première apparition.

1. Le haut et souverain empire de Galilée avait été fondé par une association des clercs de la Chambre des Comptes.
2. *Commentaire sur l'Ordonnance des Etats de Blois*, p. 54.
3. *Les Trois Théâtres de Paris*, par des Essarts, avocat au Parlement, 1777, p. 18, note.
4. *Ibid.*, p. 19.

Le 7 mai 1540, le Parlement renouvela ces dispositions à l'égard des clercs, admettant toutefois « qu'ils se réjouissent honnestement et sans scandale ».

Le 15 octobre, mêmes mesures en ce qui concerne les Enfants-sans-Souci, à l'occasion d'une autorisation qu'ils venaient de requérir :

« ... Et quant à la Farce et Sermon, attendu la grande difficulté par eux alléguée de les monstrer à ladite Cour[1], ayant égard à leurs remonstrances, pour cette fois, et sans tirer à conséquence, ladite Cour leur a permis et permet de jouer ladite Farce et Sermon sans les monstrer à ladite Cour ; cependant avec défense de taxer ou scandaliser particulièrement aucune personne, soit par noms ou surnoms, ou circonstance d'estoc, ou lieu particulier de demourance et autres notables circonstances par lesquelles on peut désigner ou connoitre les personnes. »

Le Parlement, dont la sévérité croissait sous le règne du bon plaisir, allait bientôt porter l'interdiction jusque dans le répertoire des Confrères.

Par des lettres patentes de janvier 1548, enregistrées au Châtelet le 1er mars, François Ier avait confirmé leur privilège. En 1540, ils quittèrent la salle qu'ils occupaient dans l'hôpital de la Trinité. « La maison de la Trinité, dit Delamare, fut de nouveau destinée à un hôpital, suivant l'esprit de sa fondation ; le Parlement, par un arrêt du 30 juillet 1547, ordonna que les pauvres enfans qui auroient père et mère y seroient charitablement reçus, nourris et instruits dans la religion et dans les arts; de même que les orphelins l'étoient en l'hôpital du Saint-Esprit[2]. »

Les Confrères louèrent alors une partie de l'hôtel de Flandre, situé entre les rues de la Plastrière, Coq-Héron, des Vieux-Augustins et Coquillière. Et, en décembre 1541, ils sollicitèrent l'autorisation de représenter, selon l'usage, un mystère pour la fête des Rois.

Le procureur général au Parlement plaida durement contre la requête qu'ils présentaient, flétrissant de son indignation « ces gens non lettrez ni entenduz en telles affaires, de condition infime, comme un menuisier, un sergent à verge, un tapissier, un vendeur de poisson, qui ont fait jouer les Actes des Apôtres, et, entremettant à la fin ou au commencement du jeu farces lascives et momeries, ont fait durer leur jeu l'espace de six à sept mois; d'où sont advenus et adviennent cessation de service divin, refroidissement de charitez et d'aumosnes, adultères et fornications infinies, schandales, dérisions et mocqueries... »

Il ajoutait que « le plus souvent les prêtres des paroisses, pour avoir leur passe temps d'aller esdictz jeux, ont délaissé dire vespres les jours de festes, ou les ont dictz tout seuls dès l'heure de midy, heure non accoustumée; et même les chantres ou chapelains de la Sainte-Chapelle de ce Palais, tant que lesdictz jeux ont duré, ont dit vespres les jours de festes à l'heure de midy, et encore les disoyent en poste et à la légère pour aller esdictz jeux ».

Le Parlement, impressionné par de si graves désordres, tint compte des remontrances qu'ils suggéraient à cet austère magistrat. Voici ce que porte l'arrêt du 12 décembre 1541, sur lequel nous aurons plus tard l'occasion de revenir :

« Et quant à la seconde requeste dudit procureur général tendant à ce que défenses fussent faictes aux nouveaulx maistres entrepreneurs du mystère de l'Ancien Testament, ladite court a faict et faict inhibicions et défenses auxdits nouveaulx maistres de procéder à l'exercice de leur entreprise jusqu'à ce qu'elle ayt sur ce le bon plaisir et vouloir du roy, pour icelluy ou leur faire telle permission qu'il plaira audit seigneur ordonner. »

Le roi leva l'interdiction.

Ces mystères, qui provoquaient à Paris tant d'enthousiasme, avaient aussi gagné la province. On les représentait dans un grand nombre de villes avec un égal succès.

La *Chronique de Metz* mentionne que le mystère de la Passion y fut joué en 1437. « Et fut Dieu un sire appelé seigneur Nicolle Don Neufchastel, en Lorraine, lequel étoit curé de Sainct-Victour de Metz, lequel fut presque mort en la croix, s'il n'avoit esté secouru, et convient que un autre prestre fut mis en la croix pour parfaire le personnage du crucifiement pour ce jour; et le lendemain, ledit curé de Saint-Victour parfit la résurrection et fit très hauttement son personnage et dura ledit jeu. Et un autre prestre, qui s'appeloit messire Jean de Nicey, qui estoit chapelain de Métrange, fut Judas, lequel fut presque mort en pendant, car le cuer luy faillit, et fut bien hastivement despendu et porté en voye[3]... »

Outreman, prévôt de Valenciennes, raconte que les bourgeois de cette ville, en 1547, y donnèrent le même spectacle, qui dura vingt-cinq journées et procura une recette de 4.680 livres!

Le ligueur Rubis nous apprend également qu'il existait un théâtre à Lyon, en 1540. « Et là, par l'espace de trois ou quatre ans, les jours de dimanche et les fêtes après diner, furent représentées la plupart des histoires du Vieil et du Nouveau Testament, avec la farce au bout pour récréer les assistants[4]. »

Dès l'année 1543, François Ier avait ordonné la démolition de quelques hôtels, dans Paris, parmi lesquels celui de Flandres. Henri II ayant renouvelé cette décision par lettres patentes du 20 septembre 1547, les Confrères se trouvèrent dans l'obligation d'émigrer. Estimant qu'une nouvelle location laisserait encore peser sur eux l'éventualité d'un déplacement coûteux, ils voulurent cette fois se rendre propriétaires, et achetèrent une partie de l'ancien hôtel des ducs de Bourgogne, avec issues dans la rue Neuve-Saint-François et dans la rue Mauconseil. Par contrat passé le 30 avril 1548, ils s'engagèrent à fournir à Jean Rouvet, leur vendeur, à ses héritiers ou ayants cause, une rente de 225 livres rachetable moyennant une somme de 4.500 livres en quatre payements égaux. Ledit Jean Rouvet stipula, en outre, l'acquittement par eux de 16 livres de cens et rentes par an, dont il était débiteur envers le roi, plus l'obligation de lui réserver une loge sa vie durant.

Le bâtiment où les Confrères ouvrirent leur théâtre avait une étendue de 17 toises de longueur sur 16 de largeur. La façade qui se dressait sur la rue Mauconseil, où était percée l'entrée principale, fut, par leurs soins, ornée d'un écusson que soutenaient deux anges. L'écusson présentait une croix, avec les instruments de la Passion.

1. Parce que, sans doute, ces pièces étaient d'ordinaire improvisées.
2. Delamare, t. I, liv. III, tit. III, chap. III.

3. *Histoire du théâtre français*, par les frères Parfait, t. III, p. 285.
4. *Histoire véritable de la ville de Lyon*, publiée en 1604, liv. III, chap. LXIII.

### Mystères, jeux et soties.

C'est au xv^e siècle que le théâtre français fut entièrement formé et qu'il trouva le chemin de la tragédie et de la comédie.

Les mystères, qu'on devrait écrire mistères, étaient de longues histoires faites d'interminables dialogues : leurs sujets étaient tirés de la Bible, du Nouveau Testament et de la Légende dorée. Le mistère du Vieux Testament de Simon et Arnoul Gréban n'a pas moins de 50.000 vers. *La Passion* de Gréban et *la Vie de Monseigneur saint Didier* de G. Flamant ne sont pas moins longues. Inlassablement, ils utilisaient le sens du merveilleux, les changements de lieux et le contraste des scènes gaies et tristes. Dans ces longs spectacles qui duraient durant des jours, on intercalait des intermèdes, des récits propres à égayer les spectateurs, on résumait au début de chaque action ce qui s'était passé et ce qui allait suivre, sans chercher à intriguer le spectateur par des situations imprévues. On usait du prologue et de l'épilogue afin de tirer une moralité de la pièce.

Tous ces drames étaient bourrés d'anachronismes, de scènes burlesques, et on intercalait souvent, entre les parties du mistère, une farce comme on l'avait fait en Grèce du temps où le drame lyrique se jouait après la trilogie tragique.

La plupart des mistères sont écrits en vers de huit pieds avec des chutes en vers de quatre syllabes, avec des triolets, des doubles triolets et des ballades.

Eustache Mercadé, Jacques Millet, Arnoul et Simon Gréban, Guillaume Flamant, Guillaume le Doyen, Gringore sont les noms des auteurs de ces mistères que la tradition nous a transmis.

Tout n'était pas drame dans le théâtre du moyen âge, la comédie était connue au xiv^e et au xv^e siècle : le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, dit le Bossu d'Arras, *le Jeu de Robin et Marion*, où la bergère dédaigne le seigneur pour aimer le berger, *la Dispute du ribaud et de la ribaude* sont parmi les plus célèbres.

Au xiv^e siècle, ce sont les Clercs de la Basoche qui mettent en vogue les *Fabulæ farcitæ*, les pièces farcies de français et de latin. Ces « farces » visaient les ridicules du Palais et de la bourgeoisie. Les petites farces s'appelaient : débats, disputes, monologues, sermons joyeux et confessions. *Le Cuvier*, *le Nouveau Marié*, *les Femmes qui veulent refondre leurs maris*, sont autant de railleries du mariage. *La Farce du frère Guillebert*, *la Farce des Brus*, *la Farce du pardonneur* se moquent des gens d'Eglise. *Le Franc Archer de Bagnolet*, *les Trois galants et Philippot* ont trait aux gens de guerre.

Guillaume Coquillart, en 1480, écrit *le Plaidoyer de la Simple et de la Rusée*, et un auteur inconnu, qu'on a supposé être Villon, écrit *l'Avocat Pathelin* à la même époque.

La farce, où l'on trouve l'ébauche de Tartuffe et de Sganarelle, vise le milieu, les corporations ; la sotie, elle, a toujours un caractère politique, et elle emprunte à la comédie italienne les personnages types qui réapparaissent dans chaque œuvre : dans le *Jeu et sotie du Prince des Sots* de Pierre Gringore, écrit en 1511, la noblesse, le clergé, le tiers état, le pape et le roi sont tour à tour bafoués ; il en est de même pour la *Sotie du nouveau monde sur la Pragmatique*.

Enfin, la dernière forme que prit l'art dramatique fut la Moralité, sorte de drame bourgeois et allégorique. On y trouve la *Moralité de la mère et de la fille*, la *Moralité d'un empereur et de son neveu* : ces pièces ont un but moralisateur en montrant l'amour filial ou le culte de l'honneur sauvant le personnage qui devait être pendu. *Science et Anerge* montrait l'ignorance couvrant le monde ; *L'Homme obstiné* représentait le pape Jules II ; *Métier et Marchandise* mettent à la scène les doléances des bourgeois de Paris.

## III

### DE 1548 A LOUIS XIV

Au cours de ce siècle, le théâtre prit une direction nouvelle, en même temps que la poésie évoluait avec Ronsard et la Pléiade. C'est à cette époque que parut la tragédie, calquée sur la tragédie grecque et sur les œuvres de Sénèque. Le premier essai de tragédie est celui de Théodore de Bèze, l'*Abraham sacrifiant*, joué en 1547. Cinq ans plus tard, Jodelle faisait jouer *Cléopâtre* et *Didon*, puis La Péruse écrivait *Médée*, Jacques Grévin traduisait en français *Jules César* de Muret, Jean de la Taille donnait *les Gabaonites* et *Saül furieux*.

M. Faguet considère que le vrai fondateur de la tragédie française est Robert Garnier avec *Porcie*, *Cornélie*, *Hippolyte*, *La Troade*, *Antigone* et *Bradamante*, et après lui, il place Montchrétien qui écrivit *Sophonisbe*, *Les Lacènes*, *Hector* et *L'Ecossaise*, qui est l'histoire de Marie Stuart.

La comédie ne se modifia point de la même façon, et *la Trésorière* et *les Esbahis* de Jacques Grévin, *Eugène* de Jodelle sont des farces. Seul, Baïf chercha un sujet dans Térence pour *l'Eunuque*.

Après ces essais de retour à la littérature classique, le théâtre fut partagé entre ces traditions et les tendances désordonnées d'un romantisme libertaire. En 1608, Jean de Schelandre écrivait à la manière de Shakespeare *Tyr et Sydon* qui durait deux journées, afin de protester contre la règle des trois unités. Hardy, suivant ces idées fantaisistes, empruntait à l'Espagne d'innombrables sujets traités rapidement et sans principes rigoureux, avec une désinvolture telle qu'il mêlait les scènes tragiques aux épisodes grossiers sans se préoccuper de la composition de la pièce ni de sa correction. Dans la centaine de pièces qu'il fit, on peut citer *Marianne*, jouée en 1610, *Didon*, *Alceste* et *la Belle Egyptienne*.

Théophile de Viau, à la même époque, écrivait *Pyrame et Thisbé*, dont on connaît surtout deux vers :

> Le voilà, ce poignard qui du sang de son maître
> S'est souillé lâchement : il en rougit, le traître !

Cette célébrité un peu ridicule n'est pas entièrement méritée par Théophile de Viau, qui sut écrire des vers agréables, bien qu'ils soient toujours empreints d'un romantisme excessif. D'Urfé faisait alors représenter *Déjanire*, La Calprenède *la Mort de Mithridate*, et *Bradamante*, tirée de l'Arioste, en même temps que Scudéry produisait avec fécondité de nombreuses tragédies.

Ce n'est qu'en 1630 qu'on abandonna la fantaisie et les désordres de l'imagination pour rentrer dans la règle : l'honneur en revient à Jean de Mairet, qui, suivant les principes tracés par Aristote dans sa *Poétique* et par Horace, écrivit *Sophonisbe* selon les règles. Depuis lors, bien qu'ils soient d'inspiration romantique, Tristan l'Hermite, Cyrano de Bergerac

et Rotrou ne tenteront plus d'échapper à la disposition et aux formes d'un art enchaîné dans des principes étroits.

### Les Confrères de la Passion.

Les Confrères, installés dans l'hôtel des ducs de Bourgogne en 1548, demandèrent au Parlement l'autorisation de continuer leurs spectacles. C'est alors que fut rendu un arrêt dont l'importance est capitale et dont voici la teneur :

« Du samedi 17 novembre 1548 : Vu par la Cour la Requête à elle présentée de la part des Doyen, Maistres et Confreres de la Confrérie de la Passion et Résurrection de Notre-Sauveur J.-C., fondée en l'église de la Trinité, grande rue Saint-Denis, par laquelle, attendu que par temps immémorial et par privileges octroyés et confirmés par les Rois de France, il leur était loisible de faire jouer et représenter plusieurs beaux mysteres à l'édification et joie du commun populaire, sans offense générale ni particulière, dont ils avoient ci-devant joui toujours : ils requéroient d'autant que depuis trois ans la Salle de la Passion avoit été, par l'Ordonnance de ladite Cour, prise, occupée et employée à l'hébergement des pauvres, et que depuis lesdits Supplians avoient recouvert Salle pour y continuer, suivant lesdits privileges, la représentation desdits mysteres, du profit desquels étoit entretenu le service divin dans la Chapelle de ladite Confrérie; qu'il leur fût permis faire jouer dans ladite Salle nouvelle, ainsi qu'ils avoient accoutumé faire dans celle de la Passion, et défenses fussent faites à tous dorénavant, tant en ladite Ville que fauxbourg et banlieue de cette Ville, sinon que ce soit sous le titre de ladite Confrérie et au profit d'icelle :

« Sur ce, ouï le procureur général du Roi consentant, la Cour a inhibé et défendu, inhibe et défend auxdits suppliants de jouer le mystère de la Passion de Notre Seigneur, ni autre mystère sacré sous peine d'amende arbitraire; leur permettant, néanmoins, de pouvoir jouer autres mystères profanes, honnêtes et licites sans offenser ne injurier autres personnes, et défend ladite Cour à tous autres de jouer ou de représenter aucuns jeux ou mystères tant en la ville, fauxbourgs que banlieue de Paris sinon sous le nom et au profit de ladite Confrérie. »

Pour justifier un tel arrêt, qui opérait une véritable révolution dans le domaine théâtral de l'époque, il faut se rendre compte de ce qu'étaient devenues les représentations des Confrères. Tout au début, il est vrai, des scènes grossières s'étaient trouvées mêlées au drame purement religieux. Mais ces indécences, qui attiraient le gros de la foule, avaient perdu peu à peu leur caractère primitivement accessoire, pour envahir la majeure partie du spectacle. Les ecclésiastiques, avec la foi enthousiaste de jadis, ne montaient plus sur les tréteaux. Les Confrères étaient maintenant des industriels animés par l'appât du gain, désireux de nuire à la concurrence redoutable que leur faisaient, dans les licences de la Farce, la Bazoche et les sociétés rivales.

Emu de ces faits, le Concile de Trente, qui venait de se réunir, avait défendu de prendre dans l'Ecriture des sujets d'amusement public, et avait enjoint aux évêques de sévir contre ceux qui violeraient cette interdiction.

Le Parlement était naturellement tout disposé à apporter sa propre sanction aux décrets du Concile. Déjà, en 1541, à la suite du réquisitoire de son procureur général, il s'était opposé aux représentations de l'Hôtel de Bourgogne, « sauf le bon plaisir du roy ». Celui-ci aurait pu, dès ce moment, anéantir l'effet de l'ordonnance de 1402, et briser le droit perpétuel conféré par Charles VI aux Confrères. Mais, en ces temps encore, la tradition pesait d'un poids considérable sur les résolutions du gouvernement.

Le progrès du grand mouvement littéraire de la Renaissance permit une solution qui respectait les droits acquis et répondait, en même temps, au vœu de tous les gens sensés. Les Confrères conservèrent, à l'exclusion de tous autres, le privilège de jouer des mystères, mais les sujets religieux durent être abandonnés; il fallut jouer les œuvres profanes que les lettrés commençaient à composer dans le goût de la tragédie antique.

On trouvait ainsi un accord entre la volonté des pères du Concile et le souci manifesté par la Cour de sauvegarder l'autorité des ordonnances anciennes.

Les Confrères dits « de la Passion » gardèrent ce titre, encore bien qu'ils eussent cessé leurs spectacles hiératiques. Diverses lettres patentes, rendues par la suite, les désignent ainsi, comme si leur scène ne se fût point transformée, maintenant expressément leur privilège.

« Amboise, mars 1559.

« François, etc. Nous avons reçu l'humble supplication nos bien-amez les maistres et gouverneurs de la Confrairie de la Passion et Résurrection de Notre-Seigneur J.-C., fondée en l'église de la Trinité à Paris, contenant que nos prédécesseurs roys leur ont été donnez, concédez et confirmez plusieurs beaux privilèges, franchises, libertés et exemptions; mesmement feu nostre très amé cousin, le feu roy Charles VI, en l'an 1402, leur auroit donné à tousjours par privilège, auctorité et licence de faire et jouer quelque mystère que ce soit de la passion et résurrection de Notre-Seigneur, ou autres quelconques, tant de saincts comme de sainctes que ils voudront eslire et mettre sus, toutes et quantes fois qu'il leur plaira; et depuis auroient en l'an 1534 esté confirmés par feu nostre très honoré seigneur et père que Dieu absolve, comme plus à plain appert par la copie de leurs lettres et chartres dûment allouées aux originaux cy-attachez sous le contrescel de nostre chancellerie, lesquels privilèges de tout tems ils ont jouy et ils jouyssent et usent encore de présent; mais ils doubtent que s'ils n'estoient par nous confirmez que en la joyssance d'iceulx leur fust au temps advenir donné empeschement, requerans sur ce leur pouvoir de nostre grace et de remède convenable;

« Nous, à ces causes, voulons iceulx suppliants entretenir et garder en leurs privilèges, franchises et libertez; et iceulx avons de nostre grace spéciale, plaine puissance et auctorité royale, continué, confirmé et ratifié, et par la teneur de ces présentes, continuons, confirmons, ratifions et approuvons tous et chacun les privilèges, libertez et exemptions à eulx donnez et octroiez par nos prédécesseurs roys ci-attachez, comme dict est, pour par lesdicts supplians en joyr et user d'oresnavant, ainsi et par la forme et manière qu'ils en ont deument et justement joy et usé par cy devant, joyssent et usent de présent. »

« Si donnons en mandement[1], » etc.

Charles IX, en novembre 1569, signa de nouvelles lettres conçues dans les mêmes termes. En janvier 1566, il avait fait abandon à la Confrérie de ses droits seigneuriaux exigibles par suite de l'acquisition de l'hôtel de Bourgogne :

« Charles, par la grace de Dieu, Roi de France, à tous présens et à venir, Salut : Savoir faisons nous avoir reçu l'humble supplication de nos chers et bien amés les Doyen, Maîtres et Gouverneurs de la Confrérie de la Passion de Notre-Seigneur, contenant que feu, de bonne et louable mémoire, le Roy Charles VI notre prédécesseur, que Dieu absolve, pour certaines bonnes causes à ce le mouvantes, créa et institua dès l'an 1402 ladite confrérie, à laquelle il donna et concéda plusieurs beaux privileges, franchises et libertés à plein contenus et déclarés dans les lettres de charte de notre prédécesseur, qui leur auroient successivement par nos prédécesseurs Roïs été duement confirmés et continués, même par le feu Roi Henri, notre très-honoré pere, que Dieu absolve, du vivant duquel, et dès le 30 août 1548, lesdits Supplians auroient, pour le bien et augmentation d'icelle Confrérie, acquis d'un nommé Jean Rouvet, marchand, demeurant en notre dite ville de Paris, une belle masure et place assise en icelle ville en l'Hôtel de Bourgogne, contenant dix-sept toises de long sur seize de large. tenue et mouvante de nous, à la charge de payer par chacun an à notre recepte ordinaire la somme de 16 livres parisis de rente, ainsi qu'il est déclaré par le contrat, pour raison de laquelle vente et acquisition, et des lods et ventes qui nous sont dus à cause d'icelle, notre Substitut de notre Procureur-Général de la Chambre de notre Trésor les aurait mis en procès en ladite Chambre... Pour ce est-il que nous desirons le bien et augmentation d'icelle Confrérie, et autres bonnes considérations à ce nous mouvantes, avons permis, accordé et octroyé, permettons, accordons et octroyons, voulons et nous plait, de grace spéciale, pleine puissance et autorité royale, par ces présentes, que lesdicts supplians et leurs successeurs, Doyen, Maîtres et Gouverneurs de ladite Confrérie puissent en leur loi se tenir et posséder perpétuellement et à toujours ladite masure, ensemble les bâtiments et édifices susdicts jouir et posséder par iceux Supplians et leursdicts successeurs, à quelque valeur et estimation que le tout se puisse monter, comme choses admorties et indemnées, lesquelles nous admortissons et indemnons dès-à-présent, à toujours, et icelles dédions à ladite Confrérie; et laquelle finance et indemnité pour le regard d'icelui admortissement, ensemble tous et chacun les droits de relief, lods et ventes, et autres droits seigneuriaux qui nous peuvent ou pourroient être dus, tant pour raison dudit admortissement que de ladite acquisition, à quelque somme, valeur et estimation que le tout se puisse monter et revenir, nous avons auxdicts supplians, en faveur que dessus, donné, quitté, remis, donnons et quittons par ces présentes, à la charge de nous payer la susdite somme de 16 liv. parisis de cens et rente seulement. Si donnons en mandement, etc.

« Donné à Moulins au mois de janvier l'an de grace mil cinq cent soixante-six.

« *Signé* : Charles. »

Et sur le repli : « Par le Roi, de Laubespine[2]. »

Le théâtre entrait donc dans une voie nouvelle. La tragédie allait naître; et, à côté de la farce, la raillerie, changeant de ton, moins agressive et plus alerte, allait faire éclore la comédie. « Trois cents ans de plaisanterie sur le pape, les mœurs des moines, la gouvernante du curé, c'est de quoi lasser à la fin... On discutait sur l'abus, sur le principe jamais. Telle avait été la France, d'autant moins révolutionnaire qu'elle était badine et rieuse[3]. »

Jodelle le premier, d'une plainte hardie,
Françoisement chanta la grecque tragédie.

C'est en 1552, pendant le carnaval, que fut jouée la *Cléopâtre* de Jodelle, ainsi que sa comédie *la Rencontre*.

« *La Rencontre* et la *Cléopâtre*, dit Pasquier, furent représentées devant le roy Henri à Paris en l'hostel de Reims, avec un grand applaudissement de toute la compagnie : et depuis encore au college de Boncourt, où toutes les fenestres estoient tapissées d'une infinité de personnages d'honneur, et la Cour si pleine d'escoliers que les portes du college en regorgeoient. Je le dis comme celui qui y étois présent, avec le grand Tornebus en une mesme chambre. Et les entreparleurs estoient tous hommes de nom : Car mesme Remy Belleau, et Jean de la Péruse, joüoient les principaux roullets[4]. »

Cette représentation solennelle fut l'événement théâtral du siècle. On se souvient de l'enthousiasme de la Pléiade à la journée d'Arcueil!

Tandis que les poëtes de cette Pléiade cherchaient uniquement à ressusciter l'antiquité littéraire, d'autres puisaient aux sources fécondes des romans de chevalerie. En 1557, on joua, à l'hôtel de Bourgogne, une pièce intitulée *Huon de Bordeaux*.

Le règne d'Henri III vint élargir encore l'horizon théâtral. Ce roi aimait et protégea les spectacles, comme le déclare, avec amertume, le *Journal* de Lestoile : « Les farceurs, bouffons, p... et mignons avoient tous crédit auprès du roi. »

Dès 1570, un Italien, Albert Ganasse, était venu ouvrir à Paris un théâtre que le Parlement, dont l'autorisation n'avait point été requise, avait fait immédiatement fermer. Ganasse, après avoir obtenu, grâce à la faveur de Catherine de Médicis, des lettres patentes de Henri II, échoua piteusement dans sa tentative, le public ne répondant pas à son appel.

En 1576, apparut une nouvelle troupe italienne, que frappa un nouvel arrêt.

Mais, en février 1577, Henri III fit venir à Blois *Gli Gelosi*.

« En ce mois, dit Lestoile, la compagnie des comœdians italiens surnommés I Gelosi, que le Roy avoit fait venir de Venise exprès pour se donner du passe-temps, et desquels il avoit paié la rançon, aians esté pris et dévalizés par les huguenos environ les festes de Noel précédent, commencèrent leurs comœdies dans la salle des Estats à Blois, et leur permist le Roy de prendre demi teston de tous ceux qui les voudroient voir jouer[5]. »

De Blois, cette troupe se rendit à Paris et s'installa, sur l'ordre du roi, à l'hôtel du Petit-Bourbon, contigu au Louvre. Lestoile nous apprend qu'ils y eurent grand succès :

« Le dimanche 19 may, les comœdians italiens, surnommés I Gelosi, commencèrent à jouer leurs

1. Isambert, *Recueil des anciennes lois françaises*, t. XIV, p. 29. — Delamare attribue ces lettres patentes à Henri II.
2. Des Essarts, *Les Trois Théâtres de Paris*, p. 21, note.
3. Michelet, *Histoire de France*, t. IX, p. 96.
4. Pasquier, *Recherches*, liv. VII, chap. VI.
5. Lestoile, février 1577.

comédies italiennes en la salle de l'hostel de Bourbon, à Paris. Ils prenoient de salaire quatre sols par teste de tous les François qui les vouloient aller voir joner, où il y avoit tel concours et affluence de peuple, que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'en avoient pas trestous ensemble autant quand ils preschoient[1]. »

Le 22 juin, le Parlement interdit le spectacle. Henri III signa alors des lettres patentes, qu'il refusa d'enregistrer. Le roi donna l'ordre exprès à la troupe de poursuivre ses représentations.

Le Parlement prit peu après sa revanche contre une troupe française qui, après avoir parcouru la province en jouant les pièces de Jodelle et d'autres poètes rivaux, était venue s'établir à l'hôtel de Clugni, [Cluny] rue des Mathurins. Jaloux de leurs privilèges, les Confrères avaient protesté; l'arrêt qu'ils sollicitaient intervint en ces termes :

« Du samedi 6 octobre 1584. Ce jour, oui le Procureur-Général du Roi en ses conclusions et remontrances, a été arrêté et ordonné que présentement tous les Huissiers d'icelle se transporteront aux loges des Comédiens et du Concierge de l'hôtel de Cluny, près les Mathurins, auxquels seront faites défenses, par Ordonnance de la Chambre des Vacations, de jouer leurs Comédies, ou faire assemblées en quelque lieu de cette Ville ou Fauxbourgs que ce soit, et au Concierge de Cluny de les recevoir, à peine de mille écus d'amende; et à l'instant a été enjoint à l'Huissier Bujol d'aller leur faire ladite signification[2]. »

Les Confrères, que le Parlement mettait ainsi maintenant sous sa protection, ne se bornaient pourtant pas à un genre élevé. A coté des tragédies de Robert Garnier, à côté de farces charmantes, comme celle du *Cuvier*, comme celle de *Maître Pathelin*, et comme *l'Archer de Bagnolet* de Villon, on jouait à l'hôtel de Bourgogne de pitoyables insanités : *Farce nouvelle et récréative du médecin qui guarist toutes sortes de maladies; aussi fait le nez à l'enfant d'une grosse, et apprend à deviner; — Farce nouvelle du débat d'un jeune moine et d'un vieil gendarme, par devant le dieu Cupidon, pour une fille; — Farce nouvelle et fort joyeuse des femmes qui font escurer leurs chauldrons et défendent qu'on mette la pièce auprès du trou, à trois personnages : c'est assavoir la première femme, la seconde, et le maigen.*

En 1588, un bourgeois ayant composé à l'adresse de Henri III des « Remontrances » sur les désordres du royaume, parlait de la façon suivante du théâtre des Confrères : « Il y a encore un autre grand mal qui se commet et tolère en nostre bonne ville de Paris aux jours de dimanches et de festes. Ce sont les jeux et spectacles publics qui se font lesdits jours de festes et dimanches, tant par des François, et par-dessuz tout, ceux qui se font en une cloaque et maison de Sathan nommée l'hôtel de Bourgogne, dont les acteurs se disent abusivement Confrères de la Passion de Jésus-Christ. En ce lieu se donnent mille assignations scandaleuses au préjudice de l'honnêteté et de la pudicité des femmes et la ruine des familles des pauvres artisans, desquels la salle basse est toute pleine, et lesquels, plus de deux heures avant le jeu, passent leur temps en devis impudiques, jeux de cartes et de dés, en gourmandises et ivrogneries tout publiquement, d'où viennent plusieurs querelles et batteries. Sur l'échafaud, l'on dresse des autels chargés de croix et d'ornements ecclésiastiques; l'on y représente des prêtres revêtus de surplis, même aux farces impudiques pour faire mariages de risées. L'on y lit le texte de l'Evangile en chants ecclésiastiques pour, par occasion, y rencontrer un mot à plaisir qui sert au jeu; et, au surplus, il n'y a farce qui ne soit orde, sale et vilaine, au scandale de la jeunesse qui y assiste. Telle impiété est entretenue des deniers d'une confrérie qui devroient être employés à la nourriture des pauvres[3]. »

Ces remontrances ne nommaient point la Bazoche ni les Enfants-sans-Souci, parce que, à cette époque, et depuis quelques années déjà, leurs tréteaux restaient silencieux. Nous avons dit que, à côté de ces deux troupes, s'en étaient formées d'autres exploitant le même genre. Celles-ci et celles-là menaient ensemble tant de scandale que les Etats de 1560 s'en étaient alarmés, et que le gouvernement avait dû y mettre bon ordre :

**Ordonnance générale rendue sur les plaintes, doléances et remontrances des états assemblés à Orléans[4].**

*Art.* 24. — Défendons à tous joueurs de farce, basteleurs, et autres semblables, jouer esdits jours de dimanches et festes, aux heures du service divin, se vestir d'habits ecclésiastiques, jouer choses dissoluës et de mauvois exemple, à peine de prison et punition corporelle, et à tous juges leur bailler permission de jouer durant les dites heures[5]. »

Le 8 janvier 1561, les clercs de la Bazoche avaient obtenu l'autorisation de jouer. Ils l'obtinrent encore en 1582. A partir de ce moment, on ne voit plus trace de leur spectacle.

En 1588, deux troupes nouvelles, une française, l'autre italienne, essayent de s'établir à Paris. Un arrêt, rendu le 10 décembre, fait alors « défense à tous comédiens, tant italiens que françois, de jouer des comédies, ou de faire des tours et subtilitez, soit aux jours de fêtes ou aux jours ouvrables, à peine d'amende arbitraire et de punition corporelle[6] ».

Il ne resta donc plus à Paris d'autre théâtre que celui des Confrères, armés de leur privilège. Or, vers cette même année 1588, ils cédèrent ce privilège à l'association des Enfants-sans-Souci, et leur louèrent l'hôtel de Bourgogne, s'y réservant seulement deux loges, les plus proches de la scène, dit-on, distinguées par des barreaux, et qu'on désigna sous le nom de loges des Maîtres.

Le règne d'Henri IV commençait. Le bon roi n'eût certes pas permis qu'on tyrannisât les comédiens, lui dont le gouvernement demeura si paternel et qui goûtait si fort l'esprit de ses sujets!

Messieurs de la Cour des Aydes, s'étant crus outragés par une pièce de l'hôtel de Bourgogne dans laquelle trois diables s'emparaient, au nom de la justice, d'un conseiller, d'un commissaire et de quelques sergents en quête de contributions, avaient fait emprisonner les acteurs. Le roi les rendit immédiatement à la liberté et traita de « sots » les magistrats. Voici comment Lestoile conte ces faits :

« Le vendredi 26 de ce mois, fut jouée à l'hôtel de Bourgogne, à Paris, une plaisante farce à laquelle assistèrent le Roy, la Reine, et la plûpart des princes,

1. Ibid., mai 1577.
2. Des Essarts, *Les Trois Théâtres de Paris*, p. 30.
3. *Remontrances très-Humbles au roi de France et de Pologne, Henri troisième de ce nom, par un sien officier et subject, sur les désordres et misères du royaume*, 1588.
4. Orléans; janvier 1560, reg. au parl. le 13 sept. 1561.
5. Isambert, *Recueil des anciennes lois françaises*, t. XIV, p. 70.
6. Delamare, t. I, liv. III, tit. III, ch. IV.

seigneurs et dames de la Cour. C'étoient un mari et une femme qui querelloient ensemble : la femme crioit après son mari de ce qu'il ne bougeoit tout le jour de la taverne, et cependant qu'on les exécutoit tous les jours pour la taille qu'il falloit payer au Roy, qui prenoit tout ce qu'ils avoient; et qu'aussitôt qu'ils avoient gagné quelque chose c'étoit pour lui, et non pas pour eux. « C'est pourquoi, disoit le mari se défendant, il en faut faire meilleure chère : car que diable nous serviroit tout le bien que nous pourrions amasser, puisqu'aussi bien ce ne seroit pas pour nous, mais pour ce beau Roy? Cela fera que j'en boirai encore davantage, et du meilleur; j'avois accoutumé de n'en boire qu'à trois sols, mais par Dieu j'en boirai doresnavant à six pour le moins. Monsieur le Roy n'en croquera pas de celui-la : va m'en quérir tout à cette heure, et marche. — Ah! malheureux, répliqua cette femme, et à belles injures; merci Dieu, vilain, me veux-tu ruiner avec tes enfans? Ah! foi de moi, il n'en ira pas ici. » Sur ces entrefaites voici arriver un conseiller de la Cour des Aydes, un commissaire et un sergent, qui viennent demander la taille à ces pauvres gens, et à faute de payer veulent exécuter. La femme commence à crier après : aussi fait le mari, qui leur demande qui ils sont. « Nous sommes gens de justice, disent-ils. — Comment de justice, dit le mari! Ceux qui sont de justice doivent faire ceci, doivent faire cela; et vous faites ceci et cela (décrivant naïvement en son patois toute la corruption de la justice du temps présent). Je ne pense point que vous soyez ce que vous dites; montrez-moi votre commission. — Voici un arrêt, » dit le conseiller.

« Sur ces disputes, la femme, qui s'étoit saisie subtilement d'un coffret sur lequel elle se tenoit assise, le commissaire l'ayant avisée, lui fait commandement de se lever de par le Roy, et leur en faire l'ouverture. Après plusieurs altercations la femme ayant été contrainte de se lever, on ouvre ce coffre, duquel sortent à l'instant trois diables, qui emportent et troussent en malle M. le conseiller, le commissaire et le sergent, chaque diable s'étant chargé du sien. Ce fut la fin de la farce de ces beaux jeux, mais non de ceux qui voulurent jouer après les conseillers des aydes, commissaires et sergens, lesquels se prétendans injuriés, se joignirent ensemble et envoyèrent en prison messieurs les joueurs. Mais ils furent mis dehors le jour même, par exprès commandement du Roy, qui les appela sots : disans Sa Majesté que s'il falloit parler d'intérêt, qu'il en avoit reçu plus qu'eux tous; mais qu'il leur avoit pardonné et pardonnoit de bon cœur, d'autant qu'ils l'avoient fait rire, voire jusques aux larmes. Chacun disoit que de long-temps on n'avoit vû à Paris farce plus plaisante, mieux jouée, ni d'une plus gentille invention, mêmement à l'hôtel de Bourgogne où ils sont assez bons coustumiers de ne jouer chose qui vaille[1]. »

L'arrêt du 10 décembre 1588, que nous avons cité tout à l'heure, mettait rigoureusement obstacle à l'exploitation dans Paris de quelque théâtre que ce fût, hors celui des Confrères. Une troupe de comédiens parvint cependant à tourner cette prohibition. En 1595, elle dressa ses tréteaux dans l'enclos de la foire Saint-Germain[2]. Nous empruntons à Delamare le récit de ce qu'il en advint :

« Les foires ont une prérogative de franchise que nos rois leur ont accordée en faveur du commerce, et qui fait cesser pour un temps et en certains lieux tous les privilèges des Corps ou Communautez. Sur ce fondement, quelques comédiens de Province élevèrent un théâtre à Paris dans les lieux et dans les temps de la Foire Saint-Germain. Les propriétaires de l'Hôtel de Bourgogne s'en plaignirent au Lieutenant Civil, et firent assigner devant luy les Provinciaux; ils cessèrent aussi-tôt leurs représentations, en attendant que ce Magistrat eût levé cet obstacle. Mais pendant l'instance, le Peuple toûjours impatient et amateur de nouveautez, entreprist de s'en venger sur l'Hôtel de Bourgogne, et il s'y fit des attroupements et des insolences aux jours ordinaires de Comédie. L'affaire discutée en peu de jours fut enfin jugée par Sentence du 5 février 1596. Ce Magistrat n'estima pas que le privilege exclusif accordé aux Maîtres de l'Hôtel de Bourgogne, fût plus fort que les Statuts des six Corps des Marchands et des Arts et Métiers de Paris, dont l'effet est suspendu en faveur des Forains pendant la Foire. Ainsi appliquant ce motif au sujet qui se présentait, et voulant aussi calmer le Peuple et maintenir la tranquillité des spectales, il permit par sentence à ces Comédiens Forains « de joüer pendant la Foire Saint-Germain seulement, et sans tirer à conséquence; à la charge de ne représenter que des sujets licites et honnêtes, qui n'offençassent personne; comme aussi à condition de payer par chacune année qu'ils joüeroient deux écus aux Administrateurs de la Confrairie de la Passion, Maîtres de l'Hôtel de Bourgogne. » Et, par la même Sentence, faisant droit sur les conclusions du Procureur du Roy, il fit « défenses à toutes personnes de quelque condition qu'elles fussent, de faire aucune insolence en l'Hôtel de Bourgogne lors que l'on y representeroit quelques jeux, d'y jeter des pierres, de la poudre, ou autres choses qui pussent émouvoir le Peuple à sédition, à peine de punition corporelle[3]. »

En 1600, une troupe de province put se fixer à l'Hôtel d'Argent, près de la Grève, dans la rue de la Poterie, située entre celles de la Tixeranderie et de la Verrerie, sous l'obligation de payer, pour chaque représentation, un écu tournois aux Comédiens de l'hôtel de Bourgogne. Cette troupe obtint un grand succès, et le roi la prit à sa solde. Elle désertait fréquemment l'hôtel d'Argent pour aller jouer à l'Arsenal, que Sully habitait, ou devant la Cour. En 1608, elle alla jouer à Fontainebleau.

Le 30 janvier 1613, fut encore confirmé le privilège des Comédiens de l'hôtel de Bourgogne, qui prirent, à dater de cette époque, le nom de *Troupe royale des Comédiens*. La faveur qu'on leur accordait les encouragea à adresser au roi une requête assez curieuse en ses termes, et tendant à ce qu'ils fussent désormais déchargés de l'obligation d'acquitter entre les mains des Confrères le loyer de leur salle. Voici comment elle était conçue :

**Remonstrances au roi et à NN. SS. de son conseil, pour l'abrogation de la confrérie de la Passion, en faveur de la troupe royale des comédiens.**

« ... Vos Comédiens, Sire, qui par leurs bonnes qualités ont acquis des amis assez puissans pour leur

1. Lestoile, vendredi 26 janvier 1607.

2. Cette foire, qui, depuis des temps très anciens, se tenait chaque année au profit des religieux de Saint-Germain des Prés, avait été supprimée à la fin du XIVe siècle. Louis XI, par des lettres patentes de mars 1482, la rétablit au profit des mêmes religieux, avec droit de pleine franchise. Elle durait du 3 février jusqu'au dimanche des Rameaux et avait lieu sur des terrains très vastes, dont le centre était l'emplacement de l'ancien hôtel de Navarre, où se trouve aujourd'hui le marché Saint-Germain. Elle se tint régulièrement jusqu'en 1789.

3. Delamare, t. I, liv. III, tit. III, chap. IV.

faciliter l'entrée de votre Cabinet, et assez zélés en leur intérêt pour les favoriser de votre présence, s'adressent de plein vol à Votre Majesté sans aucune recommandation ni assistance que leur bon droit, dans lequel ils ont établi l'espérance de la victoire. Pourquoi les Comédiens supplient humblement Votre Majesté qu'il lui plaise abroger la Confrérie de la Passion comme inutile, préjudiciable à l'Etat, à la Religion et aux particuliers; avec défense aux soi-disans Confrères de la continuer, à peine d'être convaincus de Lèze-Majesté; et en conséquence ordonner que les biens et revenus de ladite Confrérie seront unis et incorporés au Domaine de l'Hôtel-Dieu ou des Petites-Maisons de Paris, à la réserve néanmoins de l'Hôtel de Bourgogne, lequel demeurera perpétuellement affecté à la Troupe de vos Comédiens, en payant par eux annuellement toutes les réparations, rentes et charges foncières dont ils demeureront chargés, la somme de cinq cents livres, ou telle autre que Votre Majesté arbitrera, ès mains du Receveur à ce commis, de quartier en quartier, et à la charge de bailler par eux et leurs successeurs bonne et sûre caution pour assurance desdits paiemens et charges. Il est vrai que d'abord cette Requête paroîtra aucunement étrange; mais Votre Majesté qui pèse les intérêts communs d'autre sorte que ne font les particuliers, qui ne s'attachent jamais à l'utilité publique, sinon en tant que la leur s'y trouve mêlée, jugera que cette demande est raisonnable et juste, puisque l'exécution d'icelle est utile et nécessaire : juste, d'autant qu'elle est fondée sur tant de saintes ordonnances et de si bons exemples; utile, d'autant que les pauvres en tireront un profit qui leur est beaucoup mieux deub qu'à une foule de libertins; nécessaire, parce que c'est le vrai moyen de retirer de la débauche tant de malheureux Artisans, qui, ayant souvent mis femmes et enfans en chemise pour parvenir à ces maîtrises où leur vie semble assurée, négligent tout à fait le soin de leurs pauvres familles.

« ... Cette confrérie n'a jamais reçu ni produit que des Artisans, comme on le voit par son institution et dans le contrat d'acquisition de l'Hôtel de Bourgogne, quelque vanité qu'ils s'y donnent, en se qualifiant de gros Bourgeois, honorés des charges de leur Paroisse et du quartier : aussi tels honneurs répugnent-ils à leur profession, qui les oblige la plupart de mendier leur vie du ministère de leur main, en quoi ils ne peuvent avoir beaucoup d'honneur et de civilité, comme dit Aristote; par conséquent sont incapables des honneurs et des charges publiques, et indignes du titre de Bourgeois, par la raison des Anciens qui faisoient marcher les esclaves de pair avec les Artisans[1]. »

Le privilége conféré à perpétuité par Charles VI aux Confrères avait déjà traversé deux siècles. Il devait, en dépit de ces tentatives prématurées, s'en écouler un encore avant qu'il ne fût aboli. Les successeurs des Confrères n'obtinrent qu'une partie de ce qu'ils demandaient : la jouissance assurée de leur salle. Ils durent payer à la Confrérie, dont les droits demeuraient respectés, trois livres tournois par jour de représentation.

Pour le moment, c'était la Farce qui dominait au programme de l'hôtel de Bourgogne, quoiqu'on y mit assez souvent en scène les divinités de la mythologie. — Trois garçons boulangers du faubourg Saint-Laurent : Henri Legrand, dit Belleville, et beaucoup plus connu sous le nom de Turlupin, — Hugues Guéru, dit Fléchelles pour les rôles graves et Gauthier-Garguille pour la bouffonnerie, — enfin Robert Guérin, dit Lalleur dans le haut répertoire et Gros-Guillaume dans les paillardises, étaient les acteurs préférés du public. Turlupin figurait ordinairement les valets, Gauthier-Garguille les maîtres d'école et les savants, Gros-Guillaume les prud'hommes. Ils s'étaient d'abord associés pour jouer, les dimanches, entre messe et vêpres, auprès de l'Estrapade, sur quelques planches entourées de toiles grossières. Bien souvent, ils avaient eu maille à partir avec la police, que l'hôtel de Bourgogne dépêchait contre eux; mais la fortune voulut que Richelieu, piqué de curiosité sur ce qu'on répétait de leur talent, les fît venir au Palais-Cardinal. Il eut tant d'agrément de leur spectacle qu'il les fit entrer dans la Troupe royale. Ils remportèrent là d'énormes succès, jusqu'au jour où Gros-Guillaume eut la malencontreuse fantaisie de s'approprier un tic familier à quelque haut magistrat et fut, dès sa première imitation, enfermé à la Conciergerie, où il mourut. Gauthier-Garguille et Turlupin, qui avaient cru prudent de prendre la fuite, moururent dans la même semaine que leur inséparable compagnon.

Bertrand Haudrin, jouant les médecins ridicules, continua leur joyeuse tradition, ainsi que Dulaurier, dit Bruscambille, qui succéda à Gauthier-Garguille dans l'art de débiter le prologue, Jean Farine, puis Julien de l'Espi, portant le sobriquet de Jodelet, l'interprète attitré des pièces de Scarron.

En 1632, un comédien du nom de Jacques Avenet installe un théâtre sur le jeu de paume de la Fontaine, rue Michel-le-Comte. Le Parlement reçoit aussitôt la plainte des habitants du quartier, lesquels exposent que la rue Michel-le-Comte est « composée de vingt-quatre maisons à portes cochères, habitées par des personnes de qualité et officiers des cours souveraines, qui doivent le service de leurs charges et n'ont pas la liberté d'aller et venir à cause de l'embarras de carrosses et de chevaux qu'attire, dans cette rue et dans les environs, la comédie ».

Un arrêt du 22 mars 1633 interdit les représentations[2].

En 1635, nous retrouvons cette troupe dans un jeu de paume de la rue Vieille-du-Temple. Ce sont les débuts du théâtre du Marais, sous la direction de Mondory[3], que Richelieu estimait d'une façon toute particulière, et à qui il confia *l'Aveugle de Smyrne*. Là furent représentées les premières œuvres de Corneille, puis les pièces de Mayret, de Scarron, de Quinault plus tard, et de l'abbé Boyer. Mlle de Champmeslé y commença sa fortune.

Pendant cette première moitié du XVIIe siècle, fut ouvert, à Paris, un troisième grand théâtre, celui du Palais-Cardinal. Richelieu avait fait construire, au Palais-Cardinal, deux salles de spectacles. L'une, assez exiguë, servait à de certaines représentations de gala. L'autre, beaucoup plus vaste, était destinée au public et se trouvait située du côté de la rue des Bons-Enfants, à l'extrémité d'une ruelle nommée Court-Orry; elle avait été édifiée pour qu'on y donnât *Mirame*. On n'y jouait que des tragédies ou

1. Des Essarts, *Les Trois Théâtres de Paris*, p. 43.
2. Félibien, *Histoire de Paris, Preuves*, t. II, p. 727.
3. Mondory apportait une telle ardeur dans son jeu que, dans le rôle d'Hérode de *la Marianne* de Tristan, il eut une attaque d'apoplexie. Ayant dû se retirer du théâtre, malade et paralysé, il n'y reparut que sur l'ordre exprès du Cardinal, pour jouer *l'Aveugle de Smyrne*. Il ne put, d'ailleurs, achever la pièce.

des tragi-comédies de Corneille, de Rotrou, de l'Estoile, de Desmarets, etc. Zacharie Jacob, dit Montfleuri[1], en était le grand acteur.

Nous ne pouvons maintenant passer sous silence, étant donnée la vogue dont il jouissait, le spectacle offert par Tabarin et le charlatan Montdor sur la place du Pont-Neuf. Ce Montdor, très avisé vendeur de baume, avait associé à ses bénéfices le bouffon Tabarin, qui, pour attirer le public autour des drogues et des onguents, le visage masqué, sous l'habit d'Arlequin, posait au savant homme les questions les plus plaisantes et échangeait avec lui un dialogue animé, lequel se terminait invariablement par l'éloge du flacon magique.

Ils avaient eu pour prédécesseurs, dans ce genre d'industrie, *il signor* Hieronimo et son valet Galinette la Galine, qui débitaient leurs panacées dans la cour du Palais, mais qui n'avaient réussi qu'à faire fortune, sans atteindre à la même célébrité.

Quelquefois, Tabarin et Montdor représentaient des farces. Les habitants du quartier s'étant, en 1634, adressés au Parlement pour signaler leur indécence, le lieutenant civil, dans une ordonnance sur la police générale de Paris, en date du 30 mars 1635, fit défenses « à tous vendeurs de thériaque, arracheurs de dents, joueurs de tourniquets, marionettes, et chanteurs de chansons, de s'arrester en aucun lieu et faire assemblée du peuple », sous peine de prison et de fouet[2].

Les pouvoirs publics veillaient toujours très attentivement au bon ordre des théâtres.

Le 12 novembre 1609, le lieutenant civil avait rendu une ordonnance ainsi conçue :

**Ordonnance de police touchant la discipline qui doit être observée par les comédiens.**

« Sur la plainte faite par le Procureur du Roy, que les Comediens de l'Hôtel de Bourgogne et de l'Hôtel d'Argent finissent leurs Comedies à heures indûes et incommodes pour la saison de l'Hyver, et que sans permission ils exigent du Peuple sommes excessives; étant nécessaire d'y pourvoir et leur faire taxe modérée. Nous avons fait et faisons tres-expresses inhibitions et défenses ausdits Comediens, depuis le jour de la Saint-Martin jusqu'au quinzième février, de jouer passé quatre heures et demie au plus tard; ausquels pour cet effet enjoignons de commencer précisément avec telles personnes qu'il y aura à deux heures après midi, et finir à ladite heure; que la porte soit ouverte à une heure précise, pour éviter la confusion qui se fait dedans ce temps, au dommage de tous les Habitans voisins.

« Faisons défenses aux Comediens de prendre plus grande somme des habitans et autres personnes, que cinq sous au Parterre, et dix sous aux Loges et Galleries; et en cas qu'ils y ayent quelques Actes à representer où il conviendra plus de frais, il y sera par Nous pourvû sur leur Requête préalablement communiquée au Procureur du Roy.

« Leur défendons de representer aucunes Comedies ou Farces, qu'ils ne les ayent communiquées au Procureur du Roy, et que leur Rôle ou Registre ne soit de nous signé.

« Seront tenus lesdits Comediens avoir de la lumiere en lanterne ou autrement, tant au parterre, montée et galleries, que dessous les portes à la sortie, le tout à peine de cent livres d'amende et de punition exemplaire. Mandons au Commissaire du quartier d'y tenir la main, et de Nous faire rapport des contraventions à la Police; et sera le présent Reglement lû et publié devant lesdits Hôtels, le peuple assemblé, et affiché contre les principales sorties.

« Fait et donné au Châtelet de Paris, le douzième jour de novembre mil six cens dix-neuf.

« *Signé* : Le Jay, et Charles Leroy. »

On voit que la censure préalable continuait de s'exercer rigoureusement.

Le 16 avril 1641, fut promulguée par Louis XIII une déclaration qu'il nous faut également citer :

« Louis, par la grace de Dieu, Roi de France et de Navarre, à tous ceux qui ces présentes Lettres verront, Salut. Les continuelles bénédictions qu'il plaît à Dieu de répandre sur notre regne, nous obligeant de plus en plus à faire tout ce qui dépend de nous pour retrancher tous les déréglemens par lesquels il peut être offensé; la crainte que nous avons que les Comédies qui se représentent utilement pour le divertissement des peuples, ne soient quelquefois accompagnées de représentations peu honnêtes, qui laissent de mauvaises impressions sur les esprits, fait que nous sommes résolus de donner les ordres requis pour éviter tels inconvéniens.

« A ces causes, nous avons et faisons très-expresses inhibitions et défenses, par ces Présentes signées de notre main, à tous Comédiens de représenter aucunes actions malhonnêtes, ni d'user d'aucunes paroles lascives ou à double entente, qui puissent blesser l'honnêteté publique, sur peine d'être déclarés infames, et autres peines qu'il écheoira : enjoignons à nos Juges, chacun dans son district, de tenir la main à ce que notre volonté soit religieusement exécutée; et en cas que lesdits Comédiens contreviennent à notre présente Déclaration, nous voulons et entendons que nosdits Juges leur interdisent le Théâtre et procedent contre eux, selon la qualité de l'action, par telles voies qu'ils jugeront à propos, sans néanmoins pouvoir ordonner plus grande peine que l'amende ou le bannissement; et en cas que lesdits Comédiens reglent tellement les actions du Théâtre, qu'elles soient du tout exemptes d'impureté, nous voulons que leur exercice, qui peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à blâme, ni préjudicier à leur réputation dans le commerce public : ce que nous faisons, afin que le désir qu'ils auront d'éviter le reproche qu'on leur a fait jusqu'ici leur donne autant de sujet de se contenir dans le terme de leur devoir, que la crainte des peines qui leur seroient inévitables, s'ils contrevenoient à la présente Déclaration.

« Si donnons en mandement à nos amés et féaux Conseillers, les gens tenans notre Cour du Parlement à Paris, que ces Présentes ils aient à faire vérifier et enregistrer, et du contenu en icelles faire jouir et user lesdits Comédiens, sans permettre qu'il y soit contrevenu en aucune sorte et maniere que ce soit, car tel est notre plaisir.

« Donné à Saint-Germain-en-Laye, le 16e jour d'avril, l'an de grace 1641, de notre regne le trente-unieme.

« *Signé* : Louis. »

Et sur le repli : « Par le Roi, de Loménie. »

1. Lui aussi entrait dans la peau de ses rôles. Il mourut, paraît-il, de trop grands efforts qu'il fit en jouant le rôle d'Oreste!

2. Isambert, *Recueil des anciennes lois françaises*, t. XVI, p. 426.

Il semble que le vœu de Louis XIII se soit réalisé. Aux temps où nous arrivons, la rigueur des pouvoirs publics à l'égard des Comédiens s'exercera bien plutôt pour la protection des troupes privilégiées que contre la licence des autres.

# LE THÉATRE DE MUSIQUE SOUS LOUIS XIV

## ORIGINE DE L'OPÉRA

On a vu dans un article précédent (*Le Théâtre Musical*) que le genre complexe qu'est l'opéra se constitua, dans ses divers éléments, par les apports successifs de différents spectacles. A l'époque de la Renaissance, le madrigal dramatique s'oriente vers l'individualisation du sentiment, et, en créant la musique mesurée à l'antique, Baïf plie la polyphonie vocale à la discipline du rythme poétique. Le mouvement des idées alors régnantes conduira à l'air à voix seule, et l'humanisme déterminera une poussée vers l'association de la poésie, de la musique et de la danse. Aussi, l'orientation du Ballet de cour sous l'action de Baltazar, dit Beaujoyeux, s'avère-t-elle nettement dramatique. Le ballet met à contribution les acquisitions faites par l'école florentine, substitue des récits chantés aux récits déclamés, et ne cesse de tailler une place toujours plus large à la musique vocale et instrumentale.

Mais le rôle joué par l'Italie présente une importance capitale à l'égard de la constitution du genre opéra. Sous Henri IV, les deux protagonistes de la réforme florentine, Rinuccini et Caccini, viennent à Paris. En 1603, Giambattista Andreini, hanté par l'idée du mélodrame, se rend en France et stimule l'activité de nos musiciens. Son *Adamo* (1613), dédié à la reine Marie de Médicis, est déjà une pièce à machines et à intermèdes musicaux. Il compose ensuite deux pièces de caractères très différents, la *Centaura* et la *Ferinda*, mais qui contiennent tous les éléments de l'opéra à grand spectacle. L'art ultramontain, très en avance sur le nôtre en ce qui concerne le drame lyrique, s'infiltre dans le public cultivé. En 1633, Pierre de Nyert va assister, à Rome, aux spectacles donnés par les Barberini; Bacilly et Lambert, férus des doctrines italiennes, travaillent à former le style récitatif français. D'après Bacilly, notre retard en la matière provient de l'humeur de notre nation qui s'est imaginé jusqu'à présent que le génie de nos compositeurs n'était pas propre pour les pièces de longue haleine comme sont les pastorales et autres pièces de théâtre, parce qu'elle n'y est pas accoutumée ». Telle est aussi l'opinion du violiste Maugars, à la suite de son séjour en Italie.

L'influence des papes et particulièrement de Clément IX, qui ne dédaignait pas de rimer des livrets d'opéra, avait donné un essor particulier à la musique italienne.

Il est à noter que le fastueux Urbain VIII envoya à Louis XIII le nonce Alessandro Bichi, qui s'employa à montrer qu'il était possible de représenter en France des opéras.

Le milieu littéraire et musical français, pénétré de tendances novatrices qui rencontraient toutefois quelques résistances, parut à Mazarin susceptible d'accueillir l'importation de l'opéra italien. Mazarin avait pu, auprès du cardinal Barberini, étudier la réforme mélodramatique; après la mort de Louis XIII, il appela en France le compositeur Marazzoli, la chanteuse Léonora Baroni, ainsi que les deux Melani, et, dès le carnaval de 1645, l'art ultramontain apparaissait, au Palais-Royal, avec une petite pièce qui, d'après M. Prunières, serait *Nicandro e Fileno* (mars 1645).

Le 14 décembre 1645, Mazarin faisait représenter devant la reine mère la *Festra theatrale della Finta Pazza*, poème de Giulio Strozzi, musique de Sacrati. Les personnages y parlaient, chantaient, dansaient, et des intermèdes représentaient des ballets de singes et d'ours, des danses d'autruches et des entrées de perroquets.

L'année suivante (février 1646), l'abbé Mailly donnait chez Monseigneur Bichi, dont il était le maître de chapelle, *Akebar, roi du Mogol*, tragédie lyrique, au palais épiscopal de Carpentras; *Akebar* constitue la première tentative d'opéra français. Puis, en attendant l'opéra commandé par Mazarin à Luigi Rossi, *Orfeo e Euridice*, on appelait à Paris une troupe qui joua au Palais Royal l'*Egisto*, pastorale de Cavalli (février 1646). Le cardinal Antonio Barberini assistait à cette représentation.

Le mardi gras 1646, on montait à Paris une comédie en musique dont les historiens n'ont pas conservé le nom, puis, le 2 mars 1647, *Orfeo e Euridice*, drame lyrique en 3 actes de l'abbé Buti et de Strozzi, et, le 14 avril 1654, les *Nozze di Peleo e di Theti*, opéra-ballet en 3 actes de Carlo Caproli. Devant le succès des œuvres italiennes, Louis XIV résolut de favoriser les musiciens français et de les encourager à écrire des drames musicaux.

On remarquera d'ailleurs que, déjà, les théâtres de France introduisaient, dans leurs spectacles, des intermèdes de musique, et cela, sans doute, sous l'influence italienne. C'est ainsi qu'au Théâtre du Marais, *Ulysse dans l'île de Circé ou Euryloche foudroyé*, de l'abbé Boyer, comportait, outre les ingénieuses machines de Torelli, des parties mises en musique. De même, *Andromede*, tragédie de Pierre Corneille (1650), était coupée de chœurs dus à Dassoucy. Rien ne saurait rendre une idée plus exacte de ces sortes de représentations que le passage de la préface de Corneille pour *Andromède*, cité dans l'article *Le Théâtre musical* de la présente Encyclopédie (voir p. 3218).

De Carpentras, l'opéra vint camper au village d'Issy, dans l'hôtel d'un riche amateur, nommé de la Haye, où Perrin, successeur de Voiture dans la charge d'introduire des ambassadeurs auprès de Gaston d'Orléans, et Cambert, surintendant de la musique de la reine mère, firent l'essai d'un accom-

pagnement musical sur des paroles françaises, dans une *Pastorale* représentée en 1659.

Les auteurs s'étaient réfugiés dans ce village pour échapper « à la foule du peuple qui n'eût pas manqué d'envahir le théâtre si ce divertissement avait été donné au milieu de Paris ». Le chemin de Paris à Issy n'en fut pas moins couvert de carrosses; beaucoup de gens, qui n'étaient pas invités, se contentèrent de se promener autour du château. La *Pastorale* en musique fut connue sous le nom d'*Opéra d'Issy*. Le succès immense de cette œuvre, qui avait été exécutée par des amateurs, à la lumière du jour, sans ballets et sans machines, détermina l'établissement de l'Académie Royale de musique.

Le 30 avril 1659, Perrin faisait part du triomphe de la *Pastorale*, représentée huit fois et toujours acclamée, à l'abbé de la Rovère, qui devait l'aider de toute sa puissance.

A Paris, Mazarin, fidèle à l'opéra italien, faisait encore représenter le 22 novembre 1660, dans la galerie du Louvre, un opéra déjà célèbre de Cavalli, *Serse* ou *Xerxé*. Il mourut le 9 mars 1661 sans voir l'achèvement de la salle des Tuileries. C'est dans cette salle que passa le nouvel opéra de Cavalli, *Ercole amante*, avec des intermèdes de ballet, où figuraient Louis XIV et la jeune reine. Mais c'étaient des opéras français qu'on voulait alors. Ainsi, on répétait *Ariane* de Cambert, et on allait la jouer dans la salle que le cardinal de Richelieu s'était fait bâtir et décorer au Palais-Royal pour la mise en scène de *Mirame*, quand Mazarin mourut.

Perrin, dirigé par l'abbé de La Rovère, demande des chanteurs aux cathédrales, fait élever le parterre au niveau de la scène par un moine augustin et obtient, le 28 juin 1669, des lettres patentes donnant permission ou, pour mieux dire, le monopole « d'établir dans la ville de Paris, et autres du Royaume, des Académies de Musique, pour chanter en public des pièces de Théâtre, comme il se pratique en Italie, en Allemagne et en Angleterre, pendant l'espace de douze années, avec liberté de prendre du Public telles sommes qu'il aviseroit, et défenses à toutes personnes de faire chanter de pareils Opéras ou représentations en Musique et en vers françois sans son consentement. »

Ces lettres portent, en outre, que ces opéras étant « des ouvrages de Musique totalement différents des Comédies récitées, le Roi les érige sur le pied des Académies d'Italie; que les Gentilshommes et Demoiselles pourront chanter audit Opéra, sans que pour ce ils dérogent au titre de noblesse ni à leurs privilèges, charges, droits, immunité, etc.[1] ».

Perrin, pour l'exploitation de son privilège, s'associa à Cambert, au marquis de Sourdéac et au financier Champeron. Ils mirent en répétition, à l'hôtel de Nevers, l'opéra de *Pomone*, dont les paroles avaient été écrites par Perrin et la musique par Cambert, et qu'ils firent jouer, le 3 mars 1671, rue Mazarine, au jeu de paume de Bel-Air, où devait s'installer, deux ans plus tard, à la mort de Molière, la troupe du Palais-Royal. Les représentations de *Pomone*, continuées pendant huit mois, obtinrent un énorme succès et valurent des profits dont la répartition provoqua discorde et procès au sein de l'association.

Le marquis de Sourdéac, prétexta des avances qu'il avait faites pour réclamer, pour sa part dans les bénéfices, une somme supérieure aux 30.000 livres que recevait Perrin. Les discussions déterminèrent le départ du marquis, et ce fut Gilbert qui écrivit une autre pastorale, *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, dont Cambert fit encore la musique.

Le style pitoyable et les équivoques grossières auxquelles se plaisait l'amoureux de *Pomone*, Priape, ne se retrouvaient plus dans cette œuvre, qui était galante, et polie. Mlle Brigogne, qui jouait Climène vit porter ses « gages » à 1 200 livres par an, et conserva le nom de « petite Climène ».

Pendant ce temps, Lulli, surintendant de la musique de la chambre du roi, surveillait ces discordes afin d'en profiter. Venu de Florence, il avait su, à force de flatteries, gagner la confiance du roi; voyant que ses attaques et ses anathèmes contre Cambert et Perrin n'avaient pas entravé leur succès, il changea bientôt de procédé, et si les associés avaient gagné 120 000 livres dans leur exploitation, une telle fortune n'eut pour effet que de changer les sarcasmes de Lulli en une envie de s'emparer sourdement de l'Opéra.

Protégé par Mme de Montespan, Lulli se hâta, tandis qu'on répétait *Ariane* de Cambert à l'Opéra, de coudre à la hâte des morceaux, qu'il avait composés pour la chapelle du roi, en une seule pièce, intitulée *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Ce fut Quinault, que Lulli s'était attaché comme librettiste en lui proposant l'octroi d'une pension de 4 000 livres, à charge par lui d'écrire chaque année un livret nouveau, qui mit au point les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*.

Cet opéra terminé, les répétitions d'*Ariane* furent arrêtées pour des raisons mal définies.

Cambert, frustré de ses plus chères espérances, emporta son *Ariane* à Londres et la fit représenter avec un grand succès devant le roi Charles II, qui lui donna la surintendance de sa musique; mais le coup avait été trop dur pour le malheureux musicien, qui mourut en 1677, à l'âge de 49 ans.

L'origine de Lulli n'était pas glorieuse. Né d'un meunier à Florence en 1632, il vint en France chez Mlle de Montpensier. Reçu dans le salon de la princesse à cause de son talent de violoniste, il divertissait tout le monde avec ses bouffonneries et son talent de baladin. Il quitta Mademoiselle à la fin de 1652, ne voulant pas habiter la campagne; mais son insolence et ses manières furent bien pour quelque chose dans ce départ. Élève de Métru, Roberday et Gigault, avec lesquels il avait étudié l'harmonie, il se fit naturaliser en 1661. Surintendant de la musique de la chambre du roi, habile, peu scrupuleux, et madré, il obtint, le 13 mars 1672, des lettres patentes qui le substituaient dans le privilège de Perrin pour l'opéra :

« Ayant été informé, disent ces lettres, que les peines et les soins que le Sieur Perrin a pris pour cet établissement n'ont pu seconder pleinement notre intention et élever la musique au point que nous nous l'étions promis, nous avons cru, pour y mieux réussir, qu'il étoit à propos d'en donner la conduite à une personne dont l'expérience et la capacité nous fussent connues... A ces causes, bien informé de l'intelligence et grande connoissance que s'est acquis notre cher et bien-aimé Jean-Baptiste Lulli au fait de la musique, nous avons audit sieur Lulli permis et accordé, permettons et accordons par ces présentes signées de notre main, d'établir une Académie Royale de musique dans notre bonne ville de

1. Des Essarts, *Les Trois Théâtres de Paris*, p. 217.

Paris... pour y faire des représentations devant nous, quand il nous plaira, des pièces de musique qui seront composées tant en vers françois qu'autres langues étrangeres..., pour en jouir sa vie durant, et après lui celui de ses enfants qui sera pourvu de ladite charge de surintendant de la musique de notre Chambre»

« Et, pour le dédommager des grands frais qu'il conviendra faire pour lesdites représentations, tant à cause des théâtres, machines, décorations, habits, qu'autres choses nécessaires, nous lui permettons de donner au public toutes les pièces qu'il aura composées, même celles qui auront été représentées devant nous..., faisant très-expresses inhibitions et défenses à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, même aux officiers de notre maison, d'y entrer sans payer. Comme aussi de faire chanter aucune pièce écrite en musique, soit en vers françois ou autres langues, sans la permission par écrit dudit sieur Lulli, à peine de dix mille livres d'amende et confiscation des théâtres, machines, décorations, habits et autres choses... Et, d'autant que nous l'érigeons sur le pied de celles des académies d'Italie où les gentilshommes chantent publiquement en musique sans déroger, voulons et nous plaist que tous gentilshommes et damoiselles puissent chanter auxdites pièces et représentations de notre dite Académie Royale, sans que pour ce ils soient censés déroger audit titre de noblesse et à leurs privilèges...

« Révoquons, cassons et annulons par ces dites présentes toutes permissions et privilèges que nous pourrions avoir cy-devant donnés et accordés, même celui dudit Sieur Perrin, pour raison desdites pièces de théâtre en musique, sous quelques noms, qualités, conditions et prétextes que ce puisse être... »

Le privilège de Lulli fut encore accru en 1684. A cette époque, de nonvelles lettres patentes défendirent de représenter, dans toute l'étendue du royaume, aucun opéra sans son autorisation. Et, pour éviter de la part des autres théâtres la moindre concurrence, une ordonnance du 30 avril 1673 avait interdit aux comédiens, qui chantaient des couplets au cours de certaines pièces, d'avoir plus de deux voix et six joueurs d'instruments.

« Sa Majesté ayant été informée que la permission qu'elle avoit donnée aux comédiens, de se servir dans leurs représentations de musiciens jusqu'au nombre de six, et de violons ou joueurs d'instrumens jusqu'au nombre de douze, pouvoit apporter un préjudice considérable à l'exécution des ouvrages de musique pour le théâtre du Sieur Baptiste Lully, surintendant de la musique de la Chambre de S. M., dont le Public a déjà reçu beaucoup de satisfaction, et voulant qu'elle ait toute la perfection qu'elle en doit espérer, Sa Majesté a révoqué la permission qu'elle avoit donnée auxdits comédiens de se servir sur leur théâtre de musiciens et de douze violons ou joueurs d'instrumens, et leur permet seulement d'avoir deux voix et six violons ou joueurs d'intrumens; fait Sa Majesté très expresses défenses à toutes les troupes des comédiens françois et étrangers, établies ou qui s'établiront ci-après dans sa bonne ville de Paris, de se servir d'autres musiciens externes, et de plus grand nombre de violons pour les Entr'actes, même d'avoir aucun Orquestre, ni pareillement de se servir d'aucuns Danseurs, le tout à peine de désobéissance; veut Sa Majesté que la présente Ordonnance soit signifiée aux Chefs desdites troupes, à la diligence dudit Lully, à ce qu'ils n'en ignorent, lui enjoignant S. M. de l'informer des contraventions à la présente Ordonnance.

« Fait à Saint-Germain en Laye le trentième jour d'avril 1673.

« *Signé* : Louis.
« Et plus bas : Colbert. Et scellé. »

Les dispositions de cette ordonnance ayant été violées, elles furent renouvelées le 21 mars 1675 et le 27 juillet 1682.

« Sa Majesté ayant été informée qu'au préjudice de son Ordonnance du trentième jour d'avril mil six cens soixante-treize, qui fait défenses à tous Comediens de se servir de Musiciens externes, quelques-uns ne laissent pas de faire chanter sur leur théâtre des Musiciens, qu'ils prétendent n'être pas externes, sous prétexte qu'ils sont à leurs gages, et empêchent par ce moyen que les ouvrages de musique pour le théâtre du Sieur Lully, Surintendant de la Musique de la Chambre de Sa Majesté, ne puissent avoir tout le succès qu'on en doit attendre; à quoy voulant pourvoir, sa Majesté a ordonné et ordonne, veut et entend que ladite Ordonnance du trentième jour d'avril mil six cens soixante-treize soit exécutée selon sa forme et teneur; ce faisant, permet ausdits Comediens de se servir de deux Comediens de leur troupe seulement pour chanter sur le théâtre, et leur fait tres-expresses défenses de se servir d'aucuns Musiciens externes, ou qui soient à leurs gages, à peine de désobéissance. Enjoint Sadite Majesté au Lieutenant de Police de tenir la main à l'execution de la presente Ordonnance. »

« Fait à Saint-Germain-en-Laye le 21 mars 1675.

« *Signé* : Louis.
« Et plus bas : Colbert. »

« Sa Majesté étant informée qu'au préjudice des défenses qui ont été ci-devant faites aux Troupes de ses Comediens François et Italiens, d'avoir dans la representation de toutes sortes de pieces de théâtre plus de deux voix qui doivent être de leur Troupe, et six violons sans aucuns Danseurs, lesdits Comediens ne laissent pas de contrevenir aux Ordonnances qui ont été rendues à cet effet, en se servant de voix externes, en mettant un plus grand nombre de violons, et même faisant faire des entrées de Balets, et autres Danses : A quoy Sa Majesté voulant pourvoir, Sa Majesté en confirmant ses Ordonnances des trente avril 1673 et 21 mars 1675, a fait très-expresses inhibitions et défenses auxdits Comedieus François et Italiens, de se servir d'aucunes voix externes, pour chanter dans leurs représentations, ni de plus de deux voix d'entr'eux; comme aussi d'avoir un plus grand nombre de violons que six, ni de se servir d'aucuns Danseurs dans lesdites représentations, sous quelque prétexte que ce soit; à peine de cinq cens livres d'amende pour chaque contravention, au profit de l'Hôpital General de ladite Ville de Paris; enjoint Sa Majesté au Sieur de La Reynie, Lieutenant General de Police, de tenir la main à l'exécution de la presente Ordonnance, qui sera à cet effet publiée et affichée par-tout où besoin sera.

« Fait à Versailles, le vingt-septième juillet 1682.

« *Signé* : Louis.
« Et plus bas : Colbert. »

Après son traité avec Quinault, cité plus haut, Lulli fit construire un théâtre dans le jeu de paume

de Bel-Air, rue de Vaugirard. L'ouverture en eut lieu le 15 novembre 1672, avec *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus;* plusieurs seigneurs de la Cour, selon le vœu du roi, dansèrent dans les ballets.

Après avoir congédié le marquis de Sourdéac et Gilbert, Lulli fit représenter successivement *Cadmus* et *Alceste,* sur des livrets écrits par Quinault dans la façon des opéras italiens, c'est-à-dire avec des scènes comiques se mêlant à l'action du drame.

C'est ainsi que, dans *Alceste,* Straton et Lycas sont des personnages bouffons.

Le 17 février 1673, à la mort de Molière, Lulli se fit accorder par le roi la salle du Palais-Royal, où l'Opéra devait rester jusqu'en 1781.

Il y fit son entrée le 15 juin 1673, après être passé par le jeu de paume de la Bouteille. C'est là qu'il forma peu à peu un orchestre de musiciens et particulièrement de violonistes habiles. En 1681, à la représentation du *Triomphe de l'Amour,* de Benserade et Quinault pour les paroles, et de Lulli pour la musique, apparurent pour la première fois sur la scène, des danseuses qui remplirent les rôles de femmes.

Mlle de Lafontaine y fut proclamée la reine de la danse. Le directeur n'était pas seulement un habile courtisan, il s'entendait à merveille à régler tous les éléments d'une organisation lyrique, mais son intérêt personnel lui fit ignorer les autres musiciens, et pendant quatorze ans, il ne fit entendre que ses propres œuvres. La mise en scène tenait alors une place considérable à l'Opéra, car ce genre de spectacle était moins composé en vue de la musique qu'en raison des machines qui devaient servir au faste de la pièce. On parlait de la décoration, du costume, du talent des acteurs, qu'on n'appelait jamais chanteurs. C'était la comédie des machines qu'on applaudissait et la musique semblait secondaire au public français.

*Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus, Cadmus, Alceste, Thésée, Atys,* appelé l'opéra du roi, *Isis, Psyché, Bellérophon, Proserpine, Le Triomphe de l'Amour, Persée, Phaéton, Amadis de Gaule, Roland, Armide,* dit l'opéra des dames, furent joués successivement de 1672 jusqu'à la mort de Lulli, qui survint le 22 mars 1687. Son dernier ouvrage, *Acis et Galathée,* ne fut représenté que six mois après sa mort. *Atys* était considéré comme le chef-d'œuvre de Lulli.

Le roi venait fréquemment au théâtre et s'entretenait volontiers avec les chanteurs, s'amusant des outrecuidances du ténor Gaye, et excusant l'ivresse légendaire du baryton Thévenard, qui, sans souci du mouvement ni du rythme, hâtait son débit, pour la grande joie du public, qui venait entendre des comédiens chanter des pièces à machines plutôt qu'une musique qu'il ne comprenait guère.

La troupe de l'Opéra était alors des plus brillantes. Rossignol, Beaumavielle, Hardouin et Laforêt s'y distinguaient. Le cuisinier Dumesnil y débuta dans *Isis,* et partagea l'emploi de ténor avec Clédière qu'il devait éclipser. Il lui fallait six bouteilles de champagne à chaque représentation. Mais le virtuose favori de Louis XIV était le ténor aigu Boutelou qui ne parvint jamais au premier rôle, à cause de sa faiblesse de comédien, tant il est vrai que l'exécution musicale comptait peu.

Mlle de Cartilly, qui avait créé Pomone, ne put résister à l'assaut des « actrices chantantes » qui vinrent à sa suite : Mlles Brigogne, Aubry, La Garde, Bony, Caillot, Rebel, Verdier, qui débuta à quinze ans dans *Atys;* Mlle de Saint-Christophe, qui chanta pendant un demi-siècle, après avoir été femme de chambre d'Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans.

Mme Piesche, titulaire du rôle de Vénus, Mlle Louison Moreau, connue dans *Proserpine,* et sa sœur Fanchon, lancée par *Phaéton.* Enfin, la virtuose par excellence, Marthe Le Rochois, l'élève préférée de Lulli, qui remplit le rôle d'Aréthuse de *Proserpine,* en 1680. Tragédienne et cantatrice, elle vit son maître composer pour elle l'opéra d'*Armide,* et comme elle avait les bras fort maigres, et la peau bise, elle s'habilla avec des manches longues à la persienne, qui prirent le nom d'Amadis, à cause de l'opéra, qu'elle avait créé en 1684. Lorqu'elle prit sa retraite en 1698, elle eut mille livres de rente à l'Opéra. La danse avait eu sa place à l'Opéra, dès son ouverture, dans *Orfeo* et *Pomone,* mais elle n'avait qu'un rôle secondaire. On avait trouvé des virtuoses dans les cathédrales, des choristes dans les églises, mais pour le ballet, des difficultés surgissaient. On avait eu recours aux maîtres à danser, parmi lesquels ne se trouvait aucune femme, si bien que c'était de jeunes garçons qui figuraient en costume féminin. Pour rendre plus vraisemblables ces travestis, les nymphes et les bergères étaient masquées. Ce ne fut que dix ans plus tard, que les danseuses apparurent, avec Madame la Dauphine, la Princesse de Conti et Mademoiselle de Nantes, dans *le Triomphe de l'Amour.* Le personnel de l'école de danse se composait de quatre demoiselles, Mlles Roland, Lepeintre, et Fernon, et nous avons dit le succès de Mlle de Lafontaine. Des Italiennes vinrent ensuite, Mlle Bigottini, ainsi que Mlles Taglioni, Cerrito et Rosati.

Les danseurs étaient également remarquables — Beauchamps, Saint-André, Favier, Lapierre, puis Pécourt, furent premiers danseurs à l'Opéra. Lulli réglait les danses, il animait ses artistes, exigeait des allures vives et joyeuses, et montrait lui-même les pas qu'il fallait faire.

On dit que sa mort (22 mars 1687) fut la conséquence d'un mouvement de colère; en voulant marquer trop fortement le rythme d'une danse avec sa canne, il se serait frappé au pied, et la gangrène aurait rendu cette blessure mortelle : il avait gagné 800 000 livres en dix-neuf ans.

Aussitôt après la mort de Lulli, les musiciens français, qui avaient été éloignés de la scène depuis 1672, réclamèrent sa succession. Ce fut le gendre de Lulli, Francini, lequel se fit appeler Monsieur de Francine, qui triompha, le 27 juin, mais il se contenta d'administrer son théâtre jusqu'en 1728. Ses beaux-frères, Louis et Jean-Louis Lulli, se bornèrent à la composition d'un *Orphée,* en 1690, et d'*Alcide,* composé en collaboration avec Marais, en 1693.

Sous la régie de Francine, auquel on avait adjoint Dumont en 1698, fut établi le règlement très important du 11 janvier 1713, qui forme comme la base de l'organisation administrative de l'Opéra, et que vint compléter et modifier quelque peu celui du 19 novembre 1714[1].

En mettant à part les dispositions touchant la discipline intérieure, édictées à charge d'amendes pour les contrevenants, nous devons signaler dans ces règlements :

La création d'une Ecole de Musique, d'une Ecole de Danse, et d'une autre d'Instruments, toutes trois

1. Ils sont rapportés dans le volume de des Essarts, *Les Trois Théâtres de Paris.*

gratuites, ayant pour but de préparer des artistes au recrutement de l'Académie;

L'institution d'un fonds de réserve de 15 000 livres devant être distribué sous forme de gratifications aux acteurs et actrices de musique et de danse, aux hommes et filles des chœurs, et aux symphonistes de l'orchestre qui se distingueraient plus particulièrement par leur capacité et par leurs services;

L'institution d'un fonds de réserve de 10 000 livres, affecté aux pensions des acteurs, actrices et autres gens de musique et de danse, des symphonistes de l'orchestre, etc., qui, après être restés pendant quinze ans à la disposition de l'Académie, seraient, par leur âge et leurs infirmités, hors d'état de continuer leurs services; lesdits sujets devant être reçus immédiatement à la pension, comme dispensés de la règle des quinze ans, s'ils venaient à être estropiés au service de l'Académie; la pension devant s'élever à mille livres au profit de ceux d'entre eux qui auraient perçu des appointements de quinze cents livres, et demeurant fixée, pour les autres, à la moitié de leurs appointements; enfin, ce fonds de réserve de dix mille livres ne pouvant en aucun cas être augmenté, de telle sorte que, en supposant qu'il fût rempli, les postulants devaient attendre qu'il se produisît une vacance parmi le nombre des pensions déjà fournies.

Suivant états dressés d'autre part, la composition du personnel et le chiffre des appointements alloués se trouvaient établis de manière à ne pouvoir souffrir aucune modification qu'en vertu d'une ordonnance royale.

Les droits d'auteur, aussi bien pour le poète que pour le compositeur, étaient arrêtés à 100 livres par chacune des dix premières représentations, de leur ouvrage, et à 50 livres par chacune des vingt représentations suivantes, sans que l'un ou l'autre pût prétendre à une allocation supplémentaire, quelque durable que fût le succès. Pareillement, les auteurs des ballets et des pièces en trois actes devaient toucher 60 livres par chacune des dix premières représentations, et 30 livres par chacune des vingt suivantes.

D'après le règlement de 1714, l'arrangement des pièces devait être fait six mois avant la première représentation de l'hiver, et six mois avant la première représentation de l'été, en sorte que le plan d'hiver fût toujours arrêté dans la semaine de Pâques, et le plan d'été dans le cours de novembre. La saison d'hiver devait s'ouvrir le 24 octobre au plus tard, par une *nouvelle tragédie*. Dès que celle-ci cesserait de produire suffisamment deux semaines de suite, elle serait remplacée par un ancien opéra de Lulli. Si elle pouvait être poussée jusqu'au Carême, on jouerait une troisième pièce, au lieu de recourir aux œuvres de Lulli.

De même, pour les représentations d'été, si la dernière pièce ne pouvait être conduite au delà de Pâques, on commencerait toujours le lendemain de Quasimodo par une tragédie nouvelle ou par un opéra de Lulli, et l'on tiendrait prête une troisième pièce pour le cas où les autres ne pourraient poursuivre une assez longue carrière.

Quant à l'administration de l'Académie, elle était confiée à une direction agissant sous le contrôle incessant d'un inspecteur général. Ce dernier devait donner son approbation pour le choix des artistes et pour la distribution des rôles; tenir la main à ce que toutes les dispositions concernant la police intérieure fussent observées; concourir d'une façon générale à toutes les décisions que pourrait prendre la direction et y mettre son visa; rendre compte au roi des contraventions commises à l'encontre des règlements, de l'opportunité des gratifications, de la vacance des pensions, etc., etc.

Il faut reconnaître que ces règlements s'inspirent d'une précision remarquable. Une expérience de vingt années déjà commandait, sans doute, des réformes d'organisation, et une prévoyance plus avisée devant des difficultés appelées à se renouveler. Le préambule du règlement de 1713 fait ressortir que l'Académie était surchargée de dettes considérables, et certaines révélations laissent à entendre que le public était en droit de se plaindre de l'indécision et des lenteurs des régies précédentes. Mais la substitution de ces prescriptions souveraines à l'initiative directoriale désormais étouffée pouvait-elle préserver l'avenir des passifs, et profiter à l'Art lui-même? Que penser de ce contrôle de l'inspecteur général, déguisant une gestion commune et présageant d'inévitables conflits? De ces plans d'hiver et d'été arrêtés pour ne point varier? De la fixation arbitraire et injuste des droits d'auteur que la trentième représentation faisait à jamais cesser, quel que fût le succès de l'ouvrage? Enfin, de ce fonds bien insuffisant de 10.000 livres mis en réserve pour les pensions, et qui, une fois employé, ne laissait aux anciens artistes que l'espoir d'une vacance?

Au point de vue de l'exploitation théâtrale, et en dehors du point de vue administratif, la direction de M. de Francine fut déplorable, et elle se solda par un déficit de 380.000 livres. Les représentations données par les fils de Lulli, dont les œuvres n'échappèrent au sifflet que par la protection de la police, furent le prétexte d'épigrammes incessantes contre la nouvelle direction.

Colasse, qui se livrait à l'alchimie et qui en mourut en 1699, alors qu'il avait pris la direction de l'Opéra de Lille, fit représenter *Achille et Polyxène, Thétis et Pélée* et *Canente*. Mais ces opéras subirent les critiques les plus graves, car on reprochait à Colasse d'emprunter de trop près les mélodies de Lulli. Il écrivit *Astrée* sur des paroles de La Fontaine en 1691. Le librettiste lui-même renonça à assister à la fin de la première représentation, tant le premier acte l'avait prodigieusement ennuyé.

Un Florentin, Teobaldo di Gatti, basse de viole à l'Opéra, fit à son tour représenter *Coronis* en 1691 et *Scylla* en 1701.

Un violiste fameux, Marin Marais, écrivit *Ariane, Alcyone* et *Sémélé*, de 1696 à 1709; le surintendant de la musique de Philippe V, roi d'Espagne, Desmarets, donna *Didon, Circé, Théagène et Chariclée*.

D'autres ouvrages encore, écrits par un élève de Carissimi, M. A. Charpentier, tels que *Médée* (1693), n'eurent pas plus de succès, malgré la voix de Mlle Desmatins, ancienne laveuse d'écuelles à l'auberge du Plat d'Etain, qui mourut en 1705 pour « s'être fait enlever neuf livres de graisse qui la gênaient pour la scène[1]. »

Le succès parut revenir à l'Opéra en 1697, avec *l'Europe galante* de Campra, sur un livret de La Motte, dans laquelle Marthe Le Rochois, créa le rôle de Roxane, et avec un autre opéra du même compositeur, *Tancrède*, où triompha Mlle Maupin. Cette chanteuse, qui eut les plus grands succès, était une ama-

1. Castil-Blaze, *L'Académie Impériale de musique*, tome I, page 62.

zone redoutable et une guerrière audacieuse. Elle avait failli être brûlée vive à Avignon, pour avoir incendié un couvent dont elle voulait enlever une jeune recluse. Son talent et sa beauté lui assurèrent le salut, et le roi lui-même vint assister à ses premières représentations.

Campra fit représenter dix-neuf opéras; le *Carnaval de Venise*, les *Fêtes Vénitiennes*, le *Ballet des âges*, *Hésione*, *Alcine*, *Télèphe*, *Camille*, *Tancrède*, *Iphigénie en Tauride* réussirent particulièrement. Mais la discipline de l'orchestre n'était plus la même, et chaque soir les musiciens étaient apostrophés par le parterre; c'est à ces sifflets persistants qu'est due l'origine du mot brioche, dans le sens de bévue musicale.

Les symphonistes résolurent de s'infliger des amendes de six sols pour chaque faute commise pendant les représentations. A la fin du mois, on achetait avec le total de ces amendes une immense brioche, en « avant soin de l'arroser convenablement », et les coupables, tous ceux qui avaient eu à payer quelque amende, portaient à leur boutonnière une petite brioche en carton.

Un autre compositeur d'opéras, Destouches, mousquetaire, eut la chance que son *Issé*, représentée en 1697, plut au roi, et dès lors, il musiqua quelques livrets que la faveur du roi imposa.

La duchesse du Maine eut l'idée du ballet pantomime, et fit mettre le quatrième acte d'*Horace* de Corneille en musique par Mouret; Balon et Mlle Prévost, danseurs de l'Opéra, mimèrent cet acte à Sceaux. Cet essai, fait en 1708, devint un des intermèdes des *Nuits de Sceaux* et détermina l'apparition de *Pygmalion* et d'*Ariane*, dus à Mlle Sallé.

* *

Francine et Dumont, toujours à court d'argent depuis 1687, avaient à plusieurs reprises, cédé leur privilège, d'abord à Pécourt et Belleville, qu'ils dépossédèrent bientôt, puis à Guyenet, payeur de rentes, en 1704, afin de pouvoir liquider les dettes qui s'élevaient à 380 780 livres, et toucher des pensions fixées pour Francine à 15 000 livres et pour Dumont à 6 000. Ruiné, Guyenet mourut de chagrin en 1712, au Palais-Royal, où il s'était réfugié pour échapper aux poursuites de ses créanciers. Il avait pourtant essayé de combler son passif en cédant le privilège de jouer des opéras à des théâtres secondaires ou même à des forains[1].

A la mort de Guyenet, Francine et Dumont, qui n'avaient pas abandonné leur privilège, mais l'avaient cédé provisoirement, reprirent l'exploitation du théâtre pour la rejeter bientôt entre les mains des syndics de la liquidation Guyenet.

Le 2 décembre 1715, le duc d'Antin fut investi de la haute régie de l'Opéra, par lettres patentes données à Vincennes, et la dilapidation continua. Francine garda son privilège jusqu'en 1728, date à laquelle il fut remplacé par Destouches. La fin du règne de Louis XIV et le début de la Régence furent marqués par une innovation destinée à apporter quelque argent dans la caisse du théâtre.

Le chevalier de Bouillon avait imaginé des divertissements masqués, qui devaient faire grand bruit et que le scandale devait tuer. Son projet lui valut une pension de 6 000, livres, et il inventa une machine destinée à amener le parterre au niveau de la scène. Dès le premier bal, le Régent vint, accompagné du duc de Noailles, et ne fut point choqué des orgies qui s'y déroulaient. Le conseiller d'Etat Rouillé y était ivre et le duc de Noailles lui-même suivit son exemple. Par ordonnance du 31 décembre 1715, le Régent établit les bals masqués qui avaient lieu, trois fois par semaine, à dater de la Saint-Martin jusqu'au carnaval. La salle fut ornée de lustres, deux orchestres y jouaient, les danseurs de l'Opéra exécutaient des mascarades plaisantes, deux contre-danses nouvelles, les *Calotins* et la *Farandoule*, déchaînèrent l'enthousiasme, ainsi que les *Rats*, *Jeanne qui saute*, *Liron-Lirette*, le *Poivre* et la *Monaco*.

Le Régent était, plus que tous autres, engoué de ces bals; c'est ainsi qu'un jour, alors qu'on venait lui annoncer la conjuration d'Espagne menée par d'Alberoni et la duchesse du Maine, à l'heure du bal, il remit au lendemain les affaires de l'Etat pour le souper qui l'attendait. « Cette négligence du prince est incompréhensible, » dit Saint-Simon dans ses *Mémoires*.

## LA COMÉDIE ITALIENNE ET LES PETITS THÉATRES

L'hôtel de Bourgogne, que les événements avaient laissé désert, fut mis à la disposition des Italiens qui jouaient naguère à l'hôtel Guénégaud, alternativement avec la *Troupe du Roi*. Ils touchèrent 800 livres de pension des Comédiens Français, à dater de 1680, en vertu d'un ordre du duc de Créqui, à raison de ce que leur loyer, à l'hôtel de Bourgogne, était plus élevé que celui qu'ils payaient à l'hôtel Guénégaud[2]. — Richelieu n'avait pas montré grand goût pour les bouffonneries ultramontaines. Mais Mazarin s'était prêté à leur envahissement. Au Marais, au Petit-Bourbon, au Palais-Royal, à l'hôtel Guénégaud, partout avaient trouvé place Pantalon, Arlequin, le Mezzetin et Colombine, pour leurs parades improvisées. Nous savons, par Angelo Constantini[3], qu'une de ces troupes italiennes recevait de Sa Majesté une subvention de 15 000 livres. Ni la *Troupe du Roi*, ni la *Troupe royale* n'avaient bénéficié d'une aussi large faveur!

L'escroc Tiberio Fiorelli, dit Scaramouche, Trivelin, Dominique, Constantini étaient tenus fort en honneur et venaient souvent jouer à la Cour.

Non contents de jouer en italien, ils s'étaient mis aussi à jouer en français, liberté qui portait atteinte aux droits des Comédiens nationaux. On plaida devant le roi, Baron pour les Comédiens français, Dominique pour les italiens. Le moment venu, pour Dominique, de s'expliquer : « Sire, demanda-t-il, comment parlerai-je? — Parle comme tu voudras, » répondit le roi. Sur quoi l'astucieux péninsulaire s'écria qu'il ne voulait rien de plus, et qu'il avait gagné sa cause. Louis XIV sourit et ne s'en dédit point.

Racine, dans la préface des *Plaideurs*, déclare qu'il avait eu un instant l'idée d'écrire une pièce pour le talent de Scaramouche.

Les Italiens gardèrent l'hôtel de Bourgogne jusqu'en 1697. A cette époque, ils représentèrent une comédie intitulée *la Fausse Prude*. Mme de Maintenon s'y trouvait quelque peu en cause, et cette fantaisie

1. Voir le chapitre relatif aux forains pendant le XVIIe siècle.

2. *Hist. Adm. Com.-Fr.*, par J. Bonnassies, p. 57.

3. *Vie de Scaramouche*, p. 171.

coûta cher. Le théâtre fut fermé et la troupe exilée. Voici ce que Saint-Simon raconte à ce sujet : « Le roi chassa fort précipitamment toute la troupe des comédiens italiens, et n'en voulut plus d'autre. Tant qu'ils n'avoient fait que se déborder en ordures sur leur théâtre, et quelquefois en impiétés, on n'avoit fait qu'en rire; mais ils s'avisèrent de jouer une pièce qui s'appeloit *la Fausse Prude,* où Mme de Maintenon fut aisément reconnue. Tout le monde y courut, mais après trois ou quatre représentations, qu'ils donnèrent de suite, parce que le gain les y engagea, ils eurent ordre de fermer leur théâtre, et de vider le royaume en un mois. Cela fit grand bruit, et, si ces comédiens y perdirent leur établissement par leur hardiesse et leur folie, celle qui les fit chasser n'y gagna pas, par la licence avec laquelle ce ridicule événement donna lieu d'en parler[1]. »

Nous n'avons pas à examiner ici l'influence que purent exercer l'une sur l'autre notre comédie et la comédie italienne vivant en un si étroit contact. Rappelons seulement que, jusqu'à l'apparition des troupes italiennes en France, les rôles de femmes, sur nos théâtres, étaient tenus par de jeunes hommes; ce qui, d'ailleurs, atténue grandement l'idée qu'on pourrait concevoir de l'immoralité des farces de jadis. Ce furent les Isabelles et les Colombines qui donnèrent à nos comédiennes le premier exemple. A la fin du XVIIe siècle, il n'y avait plus à Paris que les rôles de vieilles femmes qui fussent tenus par des acteurs.

Signalons le court passage d'une troupe espagnole qui, en 1660, après le mariage du roi et de l'infante, donna quelques représentations au Petit-Bourbon, mais sans aucun succès. Elle parut ensuite à l'hôtel de Bourgogne; et comme les spectateurs, n'entendant pas leur langage, continuaient de s'éloigner, la reine prit ses compatriotes sous sa protection pour qu'ils vinssent à la Cour. En 1663, ils reçurent une pension de 32000 livres et offrirent, paraît-il, soixante-treize spectacles.

En 1661, Mlle de Montpensier patronna une troupe française qui joua pendant quelques mois rue des Quatre-Vents, au Faubourg Saint-Germain.

Au Collège de Clermont[2], les Jésuites faisaient jouer fréquemment, par leurs écoliers, des tragédies que le public pouvait voir, en louant des places, aussi bien qu'aux théâtres réguliers.

N'oublions pas les marionnettes que Brioché, leur inventeur, dit-on, articula au Château-Gaillard[3], vers 1650. Ni la troupe royale des Pygmées, des marionnettes aussi, « qui n'étoient pas seulement d'une grandeur extraordinaire, mais mesme représentant des comédiens avec des décorations et des machines imitant parfaitement la danse et faisant la voix humaine[4] ». Dominique de Mormandin, sieur de la Grille, qui les faisait mouvoir, avait obtenu un privilège pour vingt années. Mais des poupées dansant et chantant nuisaient, paraît-il, au monopole de Lulli, qui les fit supprimer. Nous croyons que ce minuscule théâtre n'est autre que celui connu sous le nom de Théâtre des Bamboches, installé au Marais en 1677.

Citons encore la *Troupe royale du Grand Scot Romain,* qui était venue s'établir dans la rue Mazarine, tout près des Comédiens ordinaires du roi. Jouiliani Scotto, non content de mettre en lumière ses merveilleux talents de prestidigitateur, donnait aussi, sous le nom de farces, des pièces imitées des Italiens de l'hôtel de Bourgogne. Les Comédiens Français, impuissants contre ceux-ci, s'en prennent du moins à leur parodie. En 1681, en vertu d'une sentence de police du 13 mars, ils réduisent le Grand Scot à ses tours d'escamotage.

Enfin, il y avait grande quantité de loges à la foire Saint-Germain et à la foire Saint-Laurent[5]. La lutte des Comédiens Français contre la pauvre concurrence des spectacles forains fut une guerre longue, incessante et sans merci[6].

En 1662, un organiste de Troyes, Raisin n'osant réunir de véritables acteurs, dont les efforts eussent pu porter ombrage aux troupes officielles, avait fait jouer de petites pièces par ses quatre enfants au Faubourg Saint-Germain. Il avait même obtenu pour eux le titre de *Troupe du Dauphin.* En 1664, sa veuve avait continué le spectale, et le succès en était devenu tel, grâce au jeune Baron, que Molière avait fait ordonner par le roi audit Baron de se joindre à sa troupe du Palais-Royal; à la suite de quoi l'entreprise avait périclité.

En 1681, un certain Languicher, s'intitulant « seul danseur de corde des Roys de France et d'Angleterre », monte à la même foire une comédie, *L'Ane de Lucien ou le Voyageur ridicule,* entremêlée de gymnastique périlleuse. Les Comédiens Français lui font cesser ses représentations, étant donné qu'il doit se borner aux « saults », avec seulement un Gille pour en faire remarquer l'originalité.

En 1689, à la foire Saint-Laurent, Alexandre Bertrand organise des spectacles où figurent en même temps des marionnettes et des jeunes gens. Les Comédiens Français l'avertissent. L'année suivante, à la foire Saint-Germain, ils font démolir son estrade.

Cette lutte des Comédiens Français pour la défense de leur monopole, qui commence ainsi par des escarmouches, devait durer jusqu'à la fin de l'ancien régime, et c'est au XVIIIe siècle qu'elle s'est manifestée avec le plus de violence[7].

On ne sait pas grand'chose sur les troupes qui parcouraient la province à cette époque. Scarron, dans son *Roman comique,* a fait une peinture intéressante de leurs mœurs; mais celle de Molière et celle de Filandre seules ont laissé derrière elles la trace de leurs succès.

Quant à leur organisation, elle fait encore l'objet de recherches patientes. Il paraît à peu près certain que ces troupes ambulantes venaient chaque année dans la capitale, aux environs de Pâques, pour se recruter et passer leurs contrats. Certains de ces contrats ont pu être retrouvés, et leurs dispositions, assez simples, renferment l'obligation, pour chacun

1. *Mémoires,* t. I, chap. XXXII, *in fine.*

2. Les Jésuites, introduits en France après le concile de Trente par Guillaume Duprat, évêque de Clermont, avaient été autorisés, en 1561, à s'établir à Paris. Ils achetèrent, grâce à certains legs en leur faveur dudit évêque, un terrain sis rue Saint-Jacques et qu'on appelait la Cour de Langres. C'est là qu'ils fondèrent leur Collège, en 1564.

3. Le Château-Gaillard, où avaient été enfermées Marguerite et Blanche de Bourgogne, et où la première avait été étranglée en 1315, dressait sa tour ronde sur la rive gauche de la Seine, vers l'extrémité du Pont-Neuf. Il fut démoli sous Louis XIV.

4. Voy. *Molière, sa vie et ses œuvres,* par Jules Claretie, p. 188.

5. Celle-ci était située près de la rue Saint-Laurent, entre les rues du Faubourg-Saint-Denis et du Faubourg-Saint-Martin. Elle datait de Louis le Gros, qui avait accordé le droit de foire aux religieux de Saint-Lazare. En octobre 1661, les Prêtres de la Mission, qui avaient succédé aux religieux de Saint-Lazare, se firent confirmer dans leurs droits et privilèges. Cette foire durait du 1er juillet au 30 septembre.

6. Voy. M. Jules Bonnassies, *Les Spectacles forains et la Comédie-Française.*

7. Voy. plus loin, De Louis XIV à la Révolution.

des associés, d'assurer un concours assidu à l'entreprise, sous peine d'amende ; le partage des bénéfices s'y trouve aussi réglé selon une répartition égale ou inégale[1].

D'après les dispositions de l'édit de 1706, art. XX, qui conférait aux lieutenants généraux de police la juridiction sur les spectacles, aucune troupe ne pouvait s'établir en province sans l'autorisation de ces magistrats. Ceux qui contrevenaient à cette règle s'exposaient à une amende de 500 livres, ainsi qu'il fut jugé par un arrêt du Conseil du 20 août 1708, rendu sur la requête du lieutenant ee police de Grenoble[2].

## POLICE, CENSURE ET DROIT DES PAUVRES

### Police.

Le public, concurremment avec le Parlement, le Grand-Conseil et le Conseil-Privé, ne laissait point de manifester son propre sentiment au milieu de ces interminables démêlés. Toujours ennemie du monopole, alors surtout que son divertissement entre en cause, la foule prenait, cela va sans dire, le parti des forains. Toute tyrannie nouvelle exercée contre ces malheureux provoquait de sa part des huées, des violences même, à l'adresse des privilégiés. Elle s'indignait contre l'Opéra qui interdisait la danse aux marionnettes, et contre les *Romains*, autrement dit les comédiens tragiques.

Les ordonnances de police se succédaient vainement et restaient impuissantes à arrêter les troubles qui se renouvelaient sans cesse aux représentations. Nous ne pouvons citer *in extenso* toutes ces ordonnances; nous nous contenterons d'indiquer leurs dates : 11 décembre 1672; 9 janvier 1673; 22 janvier 1674; 12 janvier 1683; 16 novembre 1691; 19 janvier 1701[3].

Elles nous apprennent que des audacieux ne craignaient point de pénétrer, à force ouverte, armés de mousquetons, de pistolets et d'épées, dans l'hôtel de Bourgogne et qu'ils cherchaient à y mettre le feu, après avoir fort brutalement maltraité les spectateurs, sans aucune considération pour leur qualité.

Et le roi répète continuellement sa défense, *sous peine de la vie*, de faire effort pour entrer à l'Académie de Musique ou aux Comédies Française et Italienne, d'y paraître avec des armes à feu, d'y tirer l'épée et d'y exciter du tumulte.

Nous ne voyons point mention de tels désordres aux spectacles de la foire.

### Censure.

Il n'est pas indifférent de remarquer que, dans l'ordonnance de police du 9 janvier 1673, parmi les considérations sur lesquelles l'autorité s'appuie pour prescrire le respect des spectacles à l'hôtel de Bourgogne, celle-ci est mise en relief, à savoir qu'il faut par tous les moyens encourager les spectateurs à s'y rendre, maintenant que « tout ce qui pourroit blesser l'honnêteté publique doit être heureusement retranché ».

La censure s'appliqua-t-elle d'une façon vraiment rigoureuse sous Louis XIV?

L'ordonnance de 1609 en avait, on le sait, remis l'exercice entre les mains du procureur du roi. Une lettre de Pontchartrain à d'Argenson, du 31 mars 1701, le lui confia, en sa qualité de lieutenant de police : « Il est revenu au Roy que les comédiens se dérangent beaucoup, que les expressions et les postures indécentes commencent à reprendre vigueur dans leurs représentations, et qu'en un mot ils s'écartent de la pureté où le théâtre estoit parvenu. Sa Majesté m'ordonne de vous escrire de les faire venir et de leur expliquer de sa part que, s'ils ne se corrigent, sur la moindre plainte qui lui parviendra, Sa Majesté prendra contre eux des résolutions qui ne leur seront pas agréables. — Sa Majesté veut aussi que vous les avertissiez qu'elle ne veut pas qu'ils représentent aucune pièce nouvelle, qu'ils ne vous l'ayent auparavant communiquée, son intention estant qu'ils n'en puissent représenter aucune qui ne soit dans la dernière pureté[5]. »

Un an après, en 1702, le roi fait adresser quelques reproches à ses Comédiens au sujet d'une pièce de Boindin, un peu osée, *le Bal d'Auteuil*. On en arrête aussitôt les représentations. Louis XIV ne voulait point de libertés choquantes sur une scène que son gouvernement subventionnait; il ne voulait point non plus qu'on y plaisantât aucunement sur la fausse pruderie de Mme de Maintenon, et les Italiens eurent à se repentir de l'avoir imprudemment tenté.

Nous ne voyons rien là que de très louable et de très naturel. Il faut se souvenir que, malgré les cabales, Molière put faire jouer *Tartufe*, et que, de par la volonté souveraine, le Parlement dut entendre *les Plaideurs*.

Dans une *visite* à la cour, les Italiens avaient représenté *le Scaramouche Ermite*. — « Je voudrais bien savoir, demanda le roi au prince de Condé, pourquoi les gens qui se scandalisent si fort de la comédie de Molière ne disent mot de celle de Scaramouche. » Et le prince de Condé de répondre : « La raison de cela, c'est que la comédie de Scaramouche joue le ciel et la religion, dont ces messieurs-là ne se soucient point; mais celle de Molière les joue eux-mêmes : c'est ce qu'ils ne peuvent souffrir[6]. »

Il est assez précieux de retenir que, sous Louis XIV et en sa présence même, on pouvait jouer le ciel et la religion.

A dater des représentations du *Bal d'Auteuil*, les ouvrages dramatiques furent soumis à l'approbation préalable de personnages spéciaux[6]. Le règlement pour l'Opéra du 11 janvier 1713 porte, dans son article XVII, que : « Aucune nouvelle pièce ne sera reçue ni représentée, qu'elle n'ait été préalablement vue et approuvée de ceux qui seront chargés de cet examen, et on ne pourra pareillement mettre aucune pièce en état d'être représentée de nouveau, sans qu'au préalable l'inspecteur général en ait rendu compte. »

### Établissement du Droit des Pauvres.

Le moment est venu de parler d'un impôt sur les spectacles, que Louis XIV n'a pas positivement créé, mais pour lequel il a institué le mode de perception dont s'inspire la législation moderne : c'est le Droit des Pauvres.

La première ordonnance qui témoigne du désir

1. Voy. M. Eudore Soulié, *Recherches sur Molière*. — M. Jules Bonnassies, *Hist. Adm. Com.-Fr.*, p. 11.
2. Voy. des Essarts, *Les Trois Théâtres de Paris*, p. 147.
3. Delamare, *Traité de la Police*, t. I, liv. III, tit. III, chap. IV.
4. Depping, *Corresp. adm.*, t. II, p. 729.
5. Préface du *Tartufe*.
6. Jules Bonnassies, *Hist. Adm. de la Com.-Fr.*, p. 276.

de faire bénéficier les pauvres des réjouissances publiques, date de 1407. Cette ordonnance, réglementant l'association des Ménétriers, porte que : « Pour ce que ledit hospital Saint-Julien qui est fondé desdiz menestrelz, et n'a autres rentes sinon des aumosnes des bonnes gens, yceulx menestrelz sont et seront tenuz de demander et cueillir l'aumosne Saint-Julien aux nopces où ilz seront louez, et par dons acoustumez. »

Or, en 1539, la charité publique n'ayant peut-être pas donné les résultats qu'on espérait d'elle, un arrêt du Parlement, rendu le 1er septembre, impose aux Confrères de la Passion l'obligation d'un prêt au trésorier des pauvres :

« La Court deuement avertye que au moïen du jeu de la Passion les aulmosnes des pauvres de ceste ville de Paris ont esté discontinuees et que les maistres dudit jeu ont receu grans sommes de deniers au moïen d'icelluy, a ordonné et ordonne ausdiz maistres présens et pour ce mandez en icelle court, mettre dedans demain es mains du trésorier desdiz pauvres la somme de huit cens livres parisis par forme de prest, en attendant que lesdiz maistres ayent veu leur compte et regardé quelle somme ilz pourront bailler et aulmosner ausdiz pauvres, laquelle somme de huit cens livres leur sera rendue sur les premiers deniers que ledit trésorier recouvrera de sa recepte, dont leur sera baillé seureté sur deux cens livres de rente que doit Brigalier, marchand bourgeoys demeurant à Paris, de laquelle rente les lettres de constitution seront mises es mains desdiz maistres pour la seureté de leur deu, et sera ce présent arrest exécuté sur l'extraict. »

On puisait donc dans la caisse des Confrères en considération de leur succès. Comme ils jouaient les dimanches et les jours de fêtes dans l'après-midi, les offices étaient abandonnés pour leur spectacle, ce qui ne faisait point l'affaire des prêtres, encore qu'ils y suivissent eux-mêmes la foule! Les quêtes étaient moins fructueuses, celles pour les pauvres et celles pour le chapitre. La querelle des curés et des comédiens commençait. Un prêt, c'était peu de chose, moyennant des garanties. Un peu plus d'un an après, c'est une contribution qu'on exige. Un arrêt du 27 janvier 1541 dispose que :

« Sur lettres patentes portant permission à Charles le Royer et consorts, maistres et entrepreneurs de jeu et mystère de l'Ancien Testament, faire jouer et représenter à l'année prochainement ledit jeu et mystère, suivant lesdites lettres, leur a été permis par la Cour à la charge d'en user bien et duement sans y user d'aulcunes frauldes, ny interposer choses profanes, lascives ou ridicules; que pour l'entrée du théâtre ils ne prendront que deux sols d'entrée de chacune personne, pour le louage de chascune loge durant ledit mystère que trente escus; n'y sera procédé qu'à jours de festes non solennelles; commenceront à une heure après midy, finiront à cinq, feront en sorte qu'il n'en suive scandalle ou tumulte; et à cause que le peuple sera distraict du service divin et que cela diminuera les aulmosnes, il bailleront aux pauvres la somme de mil livres sauf à ordonner plus grandes sommes. »

Ce n'est là encore qu'une somme fixe. Mais l'idée première s'élargit; bientôt on va transformer la contribution actuelle en redevance.

René Benoît, curé de Saint-Eustache, vivait en aussi mauvaise intelligence que possible avec ses voisins de l'hôtel de Bourgogne[1]. Il s'était adressé au Parlement pour obtenir que ceux-ci ne pussent jouer qu'une fois les offices terminés. De leur côté, les comédiens exposaient le grand préjudice qui en résulterait, les jours d'hiver étant courts, et leurs bénéfices déjà grevés de tant de charges. L'arrêt du 6 novembre 1574 leur donna gain de cause, faisant état, dans ses motifs, de « la somme de cent écus de rente qu'ilz payent à la recepte du roy pour le logis, et de celle de trois cents livres de rente qu'ilz bailleront aulx enfants de la Trinité tant pour le service divin que entretennement des pauvres ».

En 1577, le même curé de Saint-Eustache demande la fermeture de leur théâtre. Un nouvel arrêt, le 20 septembre, est rendu à leur profit. Ils avaient fait valoir, pour défense, qu'ils payaient « trois cents livres tournois aux enfants de la Trinité pour le service divin, principalement pour l'entretient des pauvres ».

Est-ce uniquement par vertu, est-ce encore par calcul et pour briser la haine des congrégations à leur égard, — les comédiens s'imposèrent volontairement bien d'autres charges par la suite. En 1673, Chappuzeau écrivait : « La charité est fort en usage entre les comédiens, ils en donnent des marques assez visibles; ils font des aumosnes et particulières et générales, et les troupes de Paris prennent de leur mouvement des boistes de plusieurs hospitaux et maisons religieuses qu'on leur ouvre tous les mois. J'ai veu meme des troupes de campagne, qui ne font pas de grans gains, devouer aux hospitaux des lieux où elles se trouvent la recette entière d'une représentation, choisissant pour ce jour-là leur plus belle pièce pour attirer plus de monde. »

A la fin du XVIIe siècle, les registres de la Comédie font foi de dons mensuels qu'elle accordait à la plupart des couvents : Récollets, Carmes-Déchaussés, Grands-Augustins, 3 livres. Chaque dimanche, 18 sols pour les *chandelles des religieux*; cette mention vise les Capucins, qui faisaient alors l'office de pompiers. Depuis 1695, 250 livres annuellement à l'abbé de Saint Germain des Prés. A l'assemblée du 7 décembre 1693, on décide que « sur l'avis qu'il a esté arresté, à la Police générale tenue au Parlement, pour le soulagement des pauvres, que tous les particuliers y contribuent volontairement, la Compagnie donnera 400 liv. au Prévôt des marchands ».

En 1696, les Comédiens reçoivent la requête suivante :

« Messieurs,

« Les Pères Cordeliers vous supplient très-humblement d'avoir la bonté de les mettre au nombre des pauvres religieux à qui vous faites la charité. Il n'y a pas de communauté à Paris qui en ait plus de besoin, eu égard à leur grand nombre et à l'extrême pauvreté de leur maison, qui souvent manque de pain; l'honneur qu'ils ont d'être vos voisins leur fait espérer que vous leur accorderez l'effet de leurs

1. Bonaventure des Périers raconte, à ce sujet, une plaisante anecdote. Jean du Pontalais, un des plus fameux comédiens des *moralités* d'alors, avait accoutumé d'annoncer son spectacle au son du tambour sur le parvis de l'église. Un jour, ledit curé, en train de prêcher, impatienté de son tapage, se précipita pour lui crier : « Qui vous a fait si hardi de jouer pendant que je prêche? » Pontalais répondit : « Hé, qui vous a fait si hardi de prêcher pendant que je laborine? » Furieux, le curé creva le tambour. Pontalais courut après lui et le lui enfonça sur la tête!

prières, qu'ils redoubleront envers le Seigneur pour la prospérité de votre chère Compagnie. »

Le 11 juin, l'assemblée inscrit les Cordeliers pour 3 livres par mois.

En 1700, même requête émanant des Petits-Augustins :

« A *Messieurs de l'illustre Compagnie de la Comédie du Roi.*

« Les religieux Augustins réformés du faubourg Saint-Germain vous supplient très-humblement de leur faire part des aumônes et charités que vous distribuez aux pauvres maisons religieuses de cette ville de Paris, dont ils sont du nombre, et ils prieront Dieu pour vous.

« F.-A Maché, prieur.

« F. Joseph Richard, procureur. »

Réponse identique.

Nous ne pouvons mentionner tous les effets de la générosité des différentes troupes; ils sont innombrables.

Or, le 25 février 1699, Louis XIV rendit une ordonnance capitale, publiée le 25 mars par d'Argenson, dont le texte est ainsi conçu :

« Sa Majesté voulant, autant qu'il est possible, contribuer au soulagement des pauvres, dont l'hôpital général est chargé, et ayant pour cet effet employé jusqu'à présent tous les moyens que sa charité lui a suggérés, elle a cru devoir encore leur donner quelque part aux profits considérables qui reviennent des opéras de musique et des comédies qui se jouent à Paris par sa permission.

« C'est pourquoi Sa Majesté a ordonné et ordonne qu'à l'avenir, à commencer du premier mars prochain, il sera levé et reçu au profit dudit hôpital général un sixième en sus des sommes qu'on reçoit à présent, et que l'on recevra à l'avenir pour l'entrée auxdits opéras et comédies; lequel sixième sera remis au receveur dudit hôpital, pour servir à la subsistance des pauvres[1]. »

Que de discussions se sont élevées au sujet de cette ordonnance! On a voulu y reconnaître, de la part du souverain vieillissant devenu la proie des Jésuites, la volonté de nuire au théâtre. « Cette intention, dit M. Cros-Mayrevieille dans un ouvrage très intéressant[2], ne nous paraît pas ressortir clairement de l'acte royal; elle eût d'ailleurs manqué son but, puisque l'impôt frappait directement le spectateur. »

Dire, toutefois, sous ce prétexte, qu'une pareille intention eût manqué son but, cela nous semble téméraire; car, somme toute, plus le plaisir se fait coûteux, moins il attire. C'est évident. Et, conformément aux prescriptions ordonnées, les comédiens français et les directeurs de l'Opéra élevèrent dans une proportion assez considérable le prix des places. En 1718, dans des mémoires adressés au Régent à l'occasion d'un débat entre la Comédie et l'Opéra, on voit, à côté de protestations contre l'impôt nouveau, que l'Opéra est grandement obéré (la faillite de Guyenet ayant laissé 800 000 livres de passif), et que la Comédie est arriérée de 300 000 livres! Le public était peut-être moins assidu.

Sans rechercher si, par ailleurs, à la fin de son règne, Louis XIV a témoigné quelque malveillance à l'égard des comédiens, nous voyons seulement que les charges de l'Hôpital Général croissaient d'année en année, et qu'il fallait trouver des ressources. Le droit des Pauvres allait en procurer. « La régularisation de cet impôt, dit encore M. Cros-Mayrevieille, était justifiée par la nécessité de mettre un terme au débordement du paupérisme, cette plaie du XVIIe siècle, et était presque une mesure de sécurité. » Nous nous permettons de dire qu'il y a, dans ce raisonnement, une pétition de principe. Que la nécessité de combattre le paupérisme soit apparue impérieuse à Louis XIV, c'est fort à sa louange. Mais en conclure que cette nécessité puisse justifier l'ordonnance de 1699, telle est précisément la question. Le gouvernement d'alors aurait pu, sans aucun doute, en tempérant son gaspillage effréné de la fortune publique, et avec l'énorme produit des impôts déjà levés de tous côtés, doter très largement l'Hôpital Général. Rien ne pouvait provoquer une taxe nouvelle, sinon la pénurie du Trésor causée par une gestion criminelle des finances. La légitimité d'un impôt sur l'Art demanderait à être mieux soutenue!

Juste un mois avant que ne fût rendue l'ordonnance, Pontchartrain écrivait au président de Harlay, administrateur de l'hôpital : « J'ai lu au roi le mémoire que vous m'avez envoyé de ce que vous croyez qu'on peut prendre sur l'Opéra et sur la Comédie en faveur de l'Hôpital Général, et des offres qui sont faites en conséquence. Sur quoi, S. M. m'ordonne de vous dire qu'il lui paraît qu'il serait bien plus commode pour l'Hôpital même, pour Francine[3], et pour tout le monde, que ce fût Francine même pour l'Opéra et les comédiens pour la Comédie, qui s'abonnassent à une certaine somme, plutôt que d'y mettre ou un receveur particulier ou un contrôleur, ce qui serait sujet à mille et mille inconvénients; et dans cette pensée, Sa Majesté a permis à Francine d'aller vous représenter ses raisons et discuter avec ceux que vous chargerez de ce soin la somme qu'ils devraient raisonnablement payer[4]. »

Cette idée de l'abonnement fut-elle mise en pratique?

L'abbé de La Tour[5] dit que la Comédie accepta une charge de 40 000 livres. D'autre part, M. Edouard Fournier déclare avoir trouvé dans les archives de l'Assistance publique, consumées en 1871, des documents établissant que l'abonnement fut fixé à 40 000 livres pour l'Opéra, et à 25 000 livres pour la Comédie.

Il est cependant dès maintenant certain, d'après les registres de la Comédie examinés avec son attention habituelle par M. Jules Bonnassies, que, du 5 mars 1699 au 4 janvier 1700, le sixième en sus fut acquitté normalement. Quant à l'Opéra, les registres du XVIIe siècle manquent à ses archives.

D'ailleurs, une nouvelle ordonnance du 30 août 1701, publiée le 1er septembre par d'Argenson, nous semble bien prouver que la proposition de Pontchartrain n'avait pas été suivie d'effet. Elle donne à entendre que la Comédie et l'Opéra, interprétant à leur moindre dommage le texte qui les frappait, prétendaient ne faire peser la taxe que sur les bénéfices :

« Sa Majesté s'étant fait représenter son Ordonnance du vingt-cinquième février 1699, par laquelle Sa Majesté avoit ordonné qu'il seroit levé au profit

1. Rapportée dans le Code de l'Hôpital Général, publié en 1786.
2. *Le Droit des Pauvres sur les Spectacles en Europe.*
3. Directeur de l'Opéra.
4. *Corresp. adm. de Louis XIV*, t. II, p. 758.
5. *Réflexions sur le théâtre*, p. 308.

de l'Hôpital General, un sixième en sus des sommes qu'on payoit alors pour l'entrée aux opera et comedies, pour être ledit sixième employé à la subsistance des Pauvres; et voulant Sa Majesté prévenir toutes difficultez à cause des prix differens qui pourroient être mis dorénavant aux places desdits opera et comedies, et conserver audit Hôpital le bien que Sa Majesté a entendu lui procurer; Sa Majesté a ordonné et ordonne que dorénavant il sera payé au Receveur dudit Hôpital le sixième de toutes les sommes qui seront reçûes, tant par ceux qui ont le privilege de l'Opera, que par les comediens de Sa Majesté; lequel sixième sera pris sur le produit des places desdits Opera et Comedies, sans aucune diminution ni retranchement, sous prétexte de frais ou autrement :

« Enjoint Sa Majesté au Lieutenant General de Police de sa bonne Ville de Paris de tenir la main à l'execution de la presente Ordonnance, qui sera publiée et affichée partout où besoin sera.

« Fait à Versailles, le 30 août 1701.

« *Signé* : Louis.
« Et plus bas : Phelyppaux. »

« Il est enjoint à Marc-Antoine Pasquier, juré-crieur ordinaire du Roy, de publier et afficher à son de trompe et cry public aux portes de l'Opéra et de la Comédie, même dans les autres places et lieux publics et accoutumez de cette ville de Paris, l'Ordonnance cy-dessus, à ce que nul n'en prétende cause d'ignorance. Ce fut fait et donné par Messire Marc-René de Voyer de Paulmy, chevalier marquis d'Argenson, conseiller du Roy en ses conseils, maistre des requêtes ordinaires de son hostel, Lieutenant General de Police de la Ville, Prevosté et Vicomté de Paris, le premier jour de septembre mil sept cens un.

« *Signé* : De Voyer d'Argenson. »

Ainsi, c'est sur la recette brute que devait être acquitté le sixième.

Cette prescription fut renouvelée par les lettres patentes du 7 octobre 1704, autorisant le transport, fait par Francine et Dumont à Guyenet, du privilège de l'Opéra; et par celles du 8 janvier 1713, lors de la résiliation de ce précédent traité à la suite du décès de Guyenet, et d'une nouvelle cession par Francine et Dumont au profit de Mathieu, Besnier et consorts.

Enfin, une ordonnance rendue le 30 janvier 1713 étendit la perception du sixième aux spectacles populaires des foires Saint-Germain et Saint-Laurent.

Le règne suivant devait encore accroître cet impôt déjà si lourd!

---

# LE THÉATRE DE MUSIQUE DE LOUIS XIV A LA RÉVOLUTION

## L'OPÉRA

Nous avons vu dans quel état déplorable Francine avait laissé l'Opéra, en 1728, pour en transmettre la direction à Destouches, auquel devait succéder le sieur Gruer, en 1730.

Celui-ci prit possession du théâtre en 1730, en vertu d'un privilège nouveau, qui devait durer trente années, mais qu'un arrêt du conseil d'État révoqua le 30 novembre suivant.

Eugène de Thuret, capitaine au régiment de Picardie, obtint la jouissance des vingt-neuf années qui restaient à courir, mais il ne fut pas plus heureux que son prédécesseur. Gruer, en effet, avait acheté la direction 300 000 livres afin d'acquitter les dettes de l'Opéra, mais on ne sait où cet argent put passer; quelques auteurs se demandent s'il ne fut pas dilapidé par le prince de Carignan, qui avait obtenu de Louis XV, en 1731, le titre d'inspecteur général de l'Académie de musique. On dit aussi que ce sont les associés de Gruer, le comte de Saint-Gilles et le président Lebeuf, qui dénoncèrent un dîner organisé par Gruer, le 15 juin 1731, à l'hôtel de l'Académie, et au cours duquel le directeur avait fait danser ses artistes dans le costume le plus léger. Toujours est-il qu'on se servit du scandale causé par ces révélations pour déposséder Gruer de son privilège, mais sans nul profit pour l'Opéra.

En dépit de la protection royale, les entreprises qui obtenaient tour à tour la direction de l'Opéra ne parvenaient pas à relever sa situation financière, encore que toutes les ressources fussent mises à profit dans le but d'alimenter le budget. Tandis que la Comédie-Française, voulant briser toute concurrence, jusqu'à celle des marionnettes, demeurait acharnée à la guerre qu'elle menait contre les spectacles des foires, l'Opéra, de son côté, se prétendait fondé, en vertu des ordonnances et des lettres patentes signées en sa faveur, à autoriser les petites pièces à musique, moyennant redevance. Un arrêt du Conseil, du 17 avril 1709, avait déclaré abusive cette interprétation des textes; mais un arrêt ultérieur, du 23 décembre 1715, adoptait une manière de voir différente, et celui du 26 novembre 1716 conférait expressément à l'Opéra la faculté d'adjuger aux enchères le droit de chanter sur les scènes foraines.

Depuis lors, les concessionnaires de l'Opéra firent toujours marché du droit de chanter et de danser, soit en vertu d'autorisations tacites du gouvernement, soit en vertu de lettres ministérielles.

Le droit de donner des concerts aux Tuileries, pendant la quinzaine de Pâques, interdisait les spectacles et les fêtes, dont la célébration avait été accordée au musicien Philidor, à condition qu'il ne donnât que des concerts spirituels; mais comme ces concerts dépendaient de l'Opéra, il dut payer 6 000 livres par an. D'ailleurs, la moindre musique sur une scène devenait le prétexte de procès. La Comédie française et la Comédie italienne furent condamnées à des amendes de 10, 20 et 30 000 francs, pour avoir mis plus de six violons dans leur orchestre!

Un âne parut un jour à la Comédie italienne et se mit à braire.

« Taisez-vous, insolent, lui dit Arlequin, la musique vous est défendue. »

Ces procès eux-mêmes montraient combien les directeurs se trouvaient dans l'embarras, puisqu'ils avaient recours à de pareils moyens pour se procurer des ressources.

La lutte se continua pendant tout le XVIII^e siècle.

Des lettres patentes de juin 1769 défendaient à quiconque de « faire chanter et exécuter avec théâtre et décorations, ou autrement, aucunes pièces de musique ou de danse, de faire aucun concert de musique vocale ou instrumentale dans quelque langue que ce soit, ni de donner aucuns bals, pour l'entrée desquels concerts ou représentations de pièces de musique on prenne ou reçoive de l'argent, même de faire aucune association pour raison desdits objets, et ce sans la permission expresse et par écrit des concessionnaires actuels de ladite Académie royale de Musique, ou des personnes qui pourront leur succéder, à peine de 10 000 livres d'amende, applicable un tiers à l'Hôpital Général, et les deux autres tiers au profit des concessionnaires actuels de ladite Académie royale de Musique, et de confiscation des théâtres, machines, décorations, musique, instruments et autres choses quelconques qui auraient servi auxdites représentations, concerts et bals ».

Un arrêt du Conseil du 11 juillet 1784, plus favorable encore, donna à l'Opéra le privilège de tous les spectacles des foires et remparts avec faculté de cession.

*
* *

Au cours du XVIII^e siècle, l'administration de l'Opéra fait également l'objet de règlements que nous allons analyser.

Un certain nombre de règlements concernant les divers détails de l'administration, les pouvoirs des directeurs et des inspecteurs, le nombre des sujets pour le chant et la danse, et leurs appointements et pensions, les rapports avec les auteurs, les entrées, la police intérieure, etc., furent arrêtés au Conseil du roi. Nous signalerons les plus importants de ceux-ci.

L'arrêt du 30 mars 1776 divise tous les sujets en deux classes, celle des appointés et celle des surnuméraires, ces derniers ne pouvant espérer d'avancement qu'au choix. Il institue les *feux*, en outre des appointements. Les sujets du chant et ceux de la danse sont divisés en trois classes, sous la dénomination de *premiers sujets*, *premiers remplacements*, *premiers doubles*. Les premiers sujets du chant reçoivent un *feu* de 500 livres après dix représentations, et pareille somme consécutivement de dix en dix; les premiers remplacements et les premiers doubles, en pareil cas, 400 et 200 livres. Les sujets de la danse reçoivent, dans les mêmes conditions, un *feu* de 200, de 120 et de 60 livres.

Les honoraires des auteurs, soit du poème, soit de la musique, lorsque leurs ouvrages remplissent la durée du spectacle, sont élevés à 200 livres pour chacune des vingt premières représentations, à 150 livres pour chacune des dix suivantes, à 100 livres pour chacune des autres, jusques et compris la quarantième. Dans le cas où le nombre des représentations excédera sans interruption celui de quarante, chacun des auteurs recevra une gratification de 500 livres. Pour les ouvrages en un acte, les honoraires, acquittés dans les mêmes conditions, s'élèvent à 80, 60 et 50 livres.

Les gens de lettres et les compositeurs ayant fourni trois grands ouvrages « dont le succès aura été assez décidé pour les faire rester au théâtre » doivent jouir, leur vie durant, d'une pension de 1 000 livres, augmentée de 500 livres pour chacun des deux ouvrages suivants, et de 1 000 livres pour le sixième.

Les dispositions des règlements de 1713 et de 1714, touchant les pensions, sont maintenues. Toutefois, au bout de vingt-cinq ans pour les hommes, et de vingt ans pour les femmes, ceux qui auront, dès leur entrée à l'Académie, exercé en chef un premier emploi et n'auront jamais passé par le rang des doubles, pourront recevoir une pension de 2 000 livres.

Des écoles de chant et de danse devront être établies le plus tôt possible.

L'arrêt du 3 janvier 1784 présente aussi une très grande importance. Revenant sur la nécessité de former des élèves pour l'Académie, il décide la création d'une « école tenue par d'habiles maîtres de musique, de clavecin, de déclamation, de langue française et autres, chargés d'y enseigner la musique, la composition, et, en général, tout ce qui peut servir à perfectionner les différents talents propres à la musique du roi et à l'Opéra ». C'est là l'origine de notre Conservatoire de Musique.

Afin d'encourager les écrivains à se livrer à la composition des poèmes lyriques, un certain nombre de prix sont créés pour être attribués aux plus méritants.

Les *feux* sont supprimés, mais les règlements concernant les appointements et les pensions sont remaniés, de façon à procurer aux artistes de plus grands avantages. Les 9.000 livres auxquelles s'élèvent les appointements des premiers sujets sont désormais passibles d'une retenue de 1 500 livres, mises en séquestre pour fournir un fonds de 22 500 livres, que recevra chaque sujet après quinze années de service. A cette époque, si ledit sujet se trouve hors d'état de continuer ses services, il lui sera payé annuellement 75 livres d'intérêt pour chacune des retenues de 1500 livres subies, et ainsi, d'année en année, jusqu'à extinction du fonds de réserve. Si, au contraire, il est jugé en état de demeurer à l'Académie, le fonds de 22 500 livres lui sera intégralement remboursé. Au bout d'un nouveau stage de cinq années, il aura droit, en outre, à une pension de 2 000 livres, plus 500 livres encore pour les cinq années suivantes.

Les remplaçants ayant droit à 7 000 livres d'appointements subiront aussi annuellement une retenue de 1 000 livres, pour former un fonds de 15 000 livres remboursables après quinze ans de service, dans les mêmes conditions.

Les appointements des doubles sont fixés à 3 000 livres sans retenue.

Les appointements du maître des ballets, des premiers danseurs et danseuses, élevés à 7 000 livres, subiront une retenue de 1 000 livres, et ceux des danseurs et danseuses en remplacement, élevés à 5.000 livres, une retenue de 1 000 livres également, aux mêmes effets que nous avons exposés.

Les sujets qui viendraient à quitter l'Académie sans cause légitime et bien prouvée perdraient leurs droits sur les fonds mis en séquestre.

Chaque semaine, à jour fixe, une assemblée générale des co-partageants arrêtera, sauf modifications de la part du représentant du Secrétaire d'État au département de Paris, le répertoire et la distribution des rôles.

Un arrêt du Conseil, du 13 mars suivant, modifie complètement l'organisation antérieure de l'Académie.

Un comité composé d'un premier sujet du chant, d'un premier danseur, de deux maîtres du théâtre, du maître des ballets et du maître de l'orchestre, sous la présidence du représentant du Secrétaire d'Etat, tiendra séance chaque semaine. Assisteront également aux réunions un inspecteur général de l'Académie nommé par le Secrétaire d'Etat, et le secrétaire de l'Académie.

Chacun des six membres du comité remplira alternativement les fonctions de semainier.

Les semainiers en exercice et le comité rendront compte par écrit au représentant du Secrétaire d'Etat de tout ce qui concerne la police intérieure de l'Académie, de tout ce qui peut intervertir le bon ordre et nuire au bien du service.

Les ordres provisoires du représentant du Secrétaire d'Etat seront exécutés comme s'ils émanaient du Secrétaire d'Etat en personne.

Le comité décidera provisoirement, à la pluralité des voix, sur tous objets qui lui seront proposés, et ses décisions motivées seront transcrites par le secrétaire de l'Académie, puis visées par l'inspecteur général qui les remettra au représentant du Secrétaire d'Etat, afin qu'il y soit donné la sanction nécessaire.

Le comité arrêtera, dans l'assemblée du lundi, le répertoire des représentations, ainsi que les répétitions qui devront avoir lieu dans la quinzaine. Il distribuera les rôles et réglera les entrées de danse. Il proposera le choix des ouvrages nouveaux qui lui auront été présentés, avec son avis, pour que le Secrétaire d'Etat puisse en faire l'examen conformément aux articles 13, 14 et 15 du règlement de 1714. Il arrêtera toutes dépenses, dont l'état sera visé par l'inspecteur général et approuvé par le représentant du Secrétaire d'Etat, et, conjointement avec l'inspecteur général et le secrétaire de l'Académie, signera tous mandats de payement et états d'appointements. Il jugera, enfin, du talent de quiconque se présentera pour entrer à l'Académie, de façon qu'il soit donné tel ordre qu'il appartiendra à fin de début.

Les instructions du comité seront exécutées sur-le-champ, sans que, sous aucun prétexte, les sujets ou préposés puissent se dispenser d'y obéir, à peine d'une amende de 24 livres pour la première fois, d'une amende plus forte en cas de récidive, et de renvoi si les actes de désobéissance se multipliaient.

Pour accorder aux sujets un intérêt dans les bénéfices résultant de leurs efforts et de leur économie, il sera tenu, le 10 de chaque mois, une assemblée générale de tous les sujets co-partageants, où le comité fera connaître la nature des recettes et dépenses. L'assemblée pourra formuler ses observations, dont il sera tenu registre par le secrétaire de l'Académie, afin que le comité y puisse répondre dans l'assemblée générale suivante.

Les droits des auteurs sont maintenus tels que les avait fixés l'arrêt du 30 mars 1776. En outre, si les représentations ininterrompues d'un ouvrage excèdent le nombre de quarante, il sera payé au poète et au compositeur 500 livres de gratification. Leurs honoraires, pour les ouvrages en un acte, s'élèveront à 80 livres par chacune des vingt premières représentations, à 60 livres par chacune des vingt suivantes, à 50 livres pour les autres.

Sa Majesté confirme la décision du 16 avril 1781, par laquelle elle accordait aux auteurs des grands ouvrages une rétribution de 60 livres perçue, leur vie durant, à toutes les représentations données après la quarantième, et une rétribution de 20 livres aux auteurs d'ouvrages en un acte.

Sont confirmés aussi l'article 20 de l'arrêt du 30 mars 1776 et l'article 38 de l'arrêt du 27 février 1778, aux termes desquels les poètes et les compositeurs qui auraient donné trois grands ouvrages, dont le succès aurait été assez incontesté pour qu'ils fussent gardés au théâtre, jouiraient, leur vie durant, d'une pension de 1 000 livres, augmentée de 500 livres par chacun des deux ouvrages suivants et de 1 000 livres pour le sixième.

Un arrêt du Conseil du 28 mars 1789 rétablit l'usage des *feux*. Il réduit le chiffre des appointements des premiers sujets du chant à 5 000 livres, et alloue 50 livres de *feux* par représentation; les appointements des premiers sujets de la danse sont fixés à 4 400 livres, leurs feux à 32 livres 10 sols.

Les appointements des remplaçants et des doubles restent établis comme par le passé.

Les retenues prescrites par l'arrêt du 3 janvier 1784 sont maintenues pour former le fonds de retraite, et s'exerceront sur les gratifications annuelles.

La salle du Palais-Royal ayant été incendiée le 6 avril 1763, l'Académie se transporta provisoirement aux Tuileries, dans la salle des Machines. La salle du Palais-Royal fut rouverte le 26 janvier 1770; mais un nouvel incendie l'ayant encore dévastée le 8 juin 1781, la construction d'un autre théâtre fut décidée. Il fut édifié en quatre-vingt-dix jours, à la Porte Saint-Martin, et inauguré le 27 octobre. L'Opéra y demeura jusqu'en 1794.

*
* *

Au cours du XVIII^e siècle, une grande époque marqua le relèvement de l'Opéra, au point de vue de l'exploitation musicale; ce fut la venue de RAMEAU qui fut la cause des succès que l'Académie n'avait connus, jusqu'alors, qu'avec LULLI.

C'est en 1733, le 1^er octobre, que RAMEAU fit représenter, pour la première fois, *Hippolyte et Aricie*, qui souleva de violentes oppositions de la part de tous ceux qui étaient demeurés fidèles à LULLI. Néanmoins, le succès s'affirma en quelques jours et s'imposa bientôt.

Né à Dijon, le 25 septembre 1683, déjà célèbre comme organiste, et connu comme théoricien, RAMEAU avait obtenu de l'abbé Pellegrin le poème d'*Hippolyte et Aricie*, en échange d'une reconnaissance de 500 livres tournois, qu'il ne devait d'ailleurs jamais payer, car après l'audition du premier acte, l'abbé Pellegrin déchira le billet en s'écriant qu'un pareil musicien n'avait pas besoin de caution. En vain remit-on en scène plusieurs opéras de LULLI, qu'on fit chanter par CHASSÉ, TRIBOU et M^lle FEL, en vain donnat-on, en 1735, *Achille et Deidamie* de CAMPRA, les *Grâces* de MOURET, pour faire échec à la musique nouvelle. RAMEAU triompha, quelques mois après, avec les *Indes galantes*. Cette seconde victoire augmenta le crédit de RAMEAU, qui devint le maître absolu de la scène de l'Opéra, avec *Castor et Pollux*, en 1737, situation qu'il conserva jusqu'en 1764, date de sa mort. Les *Fêtes d'Hébé, Dardanus*, les *Fêtes de Polymnie, les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour, Naïs et Zoroastre* se succédèrent sans que la fortune de RAMEAU déchût un instant. Ce compositeur reçut de

Louis XV des lettres de noblesse, il fut exempté d'impôts dans sa ville, et reconnu comme indispensable par ses rivaux eux-mêmes. Rebel et Francœur, qui avaient fait représenter *Scanderberg* en 1735, et *Zélindor, roi des Sylphes*, en 1745, remplacèrent Berger, qui lui-même avait succédé à Thuret, en 1744, comme directeur de l'Opéra.

A signaler à la même époque, en 1742, le grand succès de Mouret, l'auteur des *Sens* et des *Amours de Ragonde*.

La troupe de l'Opéra s'était entièrement modifiée. Trois femmes remarquablement belles en faisaient partie. Mlle Defresne, Mlle Cartou, « la Rhodope moderne », et Mlle Clairon, dite Frétillon. Le rôle de Castor avait révélé le ténor Jéllyotte, et les principaux rôles de Rameau avaient été créés par Mlles Pélissier, Chevalier, Fel, qui créa, en 1753, le *Devin du village* de J.-J. Rousseau, et surtout par Sophie Arnoult, qui, ayant débuté en 1758, avait interprété les rôles de Télaïre et d'Iphise.

A côté d'elle, on trouvait les demoiselles Le Duc, d'Azincourt, Rabon, Petitpas, Poulette et sa sœur Mariette, Saint-Germain.

Dans *Armide*, Mlle Chevalier et Mlle Metz s'étaient signalées.

Enfin, la danse avait trouvé une nouvelle étoile, la Guinard, et un danseur, Gaétan Vestris, élève de Dupré, qui surpassa bientôt son maître et fut lui-même dépassé par Auguste Vestris son fils. Parmi les autres danseuses, il faut citer les demoiselles Lany, Allard, Heinel et parmi les hommes Gardel, Dauberval, Laval, Lyonnois et Lany. Les directeurs s'étaient succédé rapidement. La Ville, qui en 1749, avait donné le théâtre en gérance à Rebel et Francœur, les avait remplacés en 1753 par Royer, qui mourut en 1755. Bontemps et Levasseur reprirent alors la gestion, qu'ils gardèrent jusqu'au 1er avril 1757.

A cette époque, un privilège de 30 ans fut accordé à Rebel et Francœur, et les 12 000 livres de dettes furent payées par la ville.

L'activité de Rebel, les succès de Rameau, avaient permis à l'Opéra de lutter contre la Comédie italienne et l'Opéra-Comique, quand, le 6 avril 1763, le feu prit à l'Opéra à 8 heures du matin, et en quelques heures tout le théâtre était détruit. Cette salle avait été construite par Lemercier en 1637, sur les ordres de Richelieu. Elle avait été prêtée successivement à Molière et à Lulli.

L'Opéra dut émigrer le 24 janvier 1764 aux Tuileries, dans la salle des Machines construite en 1659 et puissamment aménagée par Soufflot. Les derniers chefs-d'œuvre de Rameau, qui donnait les *Paladins* à 78 ans et mourut le 25 août 1764, ainsi que les premiers opéras de Gluck y furent donnés dans ce véritable hangar, en attendant la nouvelle salle construite au Palais-Royal et qui ne fut prête que le 26 janvier 1770. Après dix ans de direction, en 1767, Rebel et Francœur cédèrent la direction de l'Opéra à Trial et Berton, qui tentèrent de remettre à la mode les opéras de Lulli; puis, les directeurs se suivirent et se croisèrent jusqu'à la Révolution, soit à la suite du règlement de la ville de Paris comme en 1776, soit par des modifications de régime comme en 1778, quand de Vismes devint entrepreneur général de l'Opéra avec un privilège de 10 ans et une subvention de 80 000 livres, la première que l'Opéra ait reçue[1].

C'est au cœur de cette période tourmentée que naquit la tragédie lyrique avec les œuvres du chevalier Gluck. Alors qu'à l'Opéra-Comique, Monsigny, Grétry et Philidor représentaient des œuvres réunissant le charme de la mélodie au sentiment de la gaieté, l'Opéra, dès le 19 avril 1774, avait adopté le genre tragique et grave avec *Iphigénie en Aulide*. Au lendemain de la mort de Louis XV, le 10 mai 1774, et de l'exil de Mme du Barry, qui faisait opposition à la musique nouvelle de Gluck, le triomphe de celui-ci éclipsa tous ses rivaux; il avait été soutenu, dès sa première représentation, par Marie-Antoinette, le Dauphin et le comte de Provence. Il était arrivé à Paris, après avoir obtenu tous les succès sur les théâtres d'Italie et d'Allemagne, envoyé par le bailli du Rollet, attaché à l'ambassade de France à Vienne, et pour obtenir les grâces de la Dauphine, Marie-Antoinette, il lui avait donné des leçons de chant. Trois mois après *Iphigénie en Aulide*, le 2 août 1774, il donnait *Orphée*, dont le 2e acte était porté aux nues. Le ténor Legros chantait le rôle d'Orphée. Larrivée, Mlles Duplant, Arnould et Rosalie Levasseur avaient rempli les autres rôles.

Cependant, la faveur de Marie-Antoinette et de la cour avait suscité de nombreuses jalousies. Mme du Barry, de concert avec le marquis Caraccioli, ambassadeur de Naples, fit venir, par l'intermédiaire de M. de Breteuil, en lui assurant une gratification annuelle de 2 000 écus, le musicien italien Piccini, qui devait faire entendre sa musique à Paris.

Dès lors, la lutte commença entre les gluckistes et les piccinistes. Les représentations d'*Orphée*, pour lesquelles on remplaça le clavecin par la harpe, furent le prétexte de discussions violentes. L'abbé Galiani, auquel quelqu'un se plaignait que la salle de l'Opéra fût sourde, répondit : « Elle a bien de la chance! »

Les Italiens reprochèrent à Gluck d'avoir pris chez eux des modèles qu'il avait trop peu modifiés, et on se plaignait du peu d'importance des ballets dans lesquels paraissaient Vestris, Gardel et Mlle Heinel.

Les partisans de Gluck, de leur côté, s'extasiaient sur cette musique. « Puisqu'on peut avoir un si grand plaisir pendant deux heures, disait J.-J. Rousseau, je conçois que la vie soit bonne à quelque chose. » Et l'abbé Arnaud répétait après le premier acte : « Avec cet air on fonderait une religion », en faisant allusion au premier chant d'Agamemnon. Le 23 avril 1776, *Alceste* était représentée; le 3e acte fut discuté, mais Mlle Arnould, qui avait réussi dans *Iphigénie* et *Orphée*, avait été remplacée par Mlle Levasseur, protégée par le comte Mercy-Argenteau, le bienfaiteur de Gluck. D'où des difficultés nouvelles pour l'auteur, au cours des répétitions. Mlle Levasseur fut remplacée avec avantage, le 17 mai 1776, par Mlle Laguerre, qui imposa *Alceste* au public.

Piccini commençait à écrire un opéra sur le *Roland* de Marmontel, alors que Gluck préparait le même sujet. Ce fut le prétexte de nouveaux libelles et d'épigrammes dans lesquelles Suard, Arnaud, Coqueau, du Rollet dirigeaient les gluckistes, tandis que les piccinistes avaient à leur tête Marmontel, La Harpe et d'Alembert.

En 1777, lorsque *Armide* parut sur la scène, un troisième groupe de musiciens entrèrent dans la lice : c'étaient les partisans de Lulli, qui réclamaient qu'on reprît les œuvres du musicien italien. A cause d'eux, les premières représentations eurent un succès douteux. Les lullistes avaient organisé une

1. Voir la liste chronologique des directeurs.

cabale pour la seconde représentation, et Gluck ne put y parer qu'en obtenant de la reine Marie-Antoinette qu'elle vint elle-même au spectacle.

A quelque temps de là, le 27 janvier 1778, Piccini donna *Roland;* la reine y vint également, s'abstint d'applaudir; mais, malgré elle, les auditeurs accueillirent cette œuvre avec une grande faveur et ramenèrent Piccini en triomphe chez lui. L'exécution était pourtant très défectueuse. Mlle Levasseur chantait faux, Legros et Larrivée se montraient très imparfaits, néanmoins, les douze premières représentations rapportèrent 61 920 livres, alors qu'*Iphigénie* n'avait rapporté que 61 833 livres.

Cependant, Gluck n'avait pas été ému plus que de raison par ce succès; à chaque reprise d'*Armide*, le public semblait mieux comprendre. Il s'attacha au contraire avec plus de soins à son *Iphigénie en Tauride*, qui, le 18 mai 1779, obtint tout les suffrages. Il avait pris soin, en même temps, de se concilier le parti des lullistes, en respectant le texte d'*Armide* que Quinault avait écrit pour Lulli. Le nouveau directeur de l'Opéra, entrepreneur à ses risques et périls depuis 1778, Devismes, voulut profiter de ces succès pour faire jouer ses artistes tous les jours. Il arriva même à donner cinq opéras par semaine. Il entremêlait ces spectacles d'opéras bouffons d'Anfossi et de Paisiello, et fit écrire par Grétry *les Trois Ages de l'Opéra,* dans lesquels, après Lulli, Rameau et Gluck, Piccini était oublié. Il avait mis tous ses soins dans la mise en scène et les costumes, et son activité réussissait à donner de la vie à l'Académie de musique; le public accourait, les recettes étaient abondantes, néanmoins, elles ne couvraient pas le chiffre des dépenses. Il offrit la résiliation de son bail pour ne pas être ruiné, mais il fut éconduit.

Pendant ce temps, Beaumarchais lui suscitait des tracas de tous genres. Le directeur ayant pris une mesure de police pour interdire l'entrée de l'amphithéâtre aux femmes qui portaient des coiffures colossales, cette innovation ne fut que la cause d'une nouvelle difficulté. Mlle Saint-Quentin lança la coiffure à la Devismes; en même temps, les chefs des ballets et des chœurs voulurent s'emparer du pouvoir. Ils se réunirent chez Mlle Guimard, dans son palais de la Chaussée d'Antin, et Auguste Vestris mena la révolte.

Bref, les tracasseries des artistes devinrent si graves qu'il fallut signifier des lettres de cachet à Auguste Vestris et à Dauberval, qui refusaient de danser dans *Armide*. La révolte de l'Opéra fut terminée par le prévôt des marchands, qui, au mois de mars 1779 reprit l'administration de l'Opéra. La ville de Paris résilia le bail et conserva Devismes comme directeur gérant; elle lui donna 100 000 livres et une pension de 9 000 livres; le marché réussit par l'intermédiaire de Campan, le valet de chambre de la reine.

La guerre musicale continuait dans toute sa force, quand Berton, directeur de la musique, essaya de réconcilier les partis. Gluck et Piccini s'embrassèrent et se firent mutuellement les éloges les plus pompeux. Au dessert, Gluck fit à son nouvel ami des confidences sur les Français : « Bonnes gens qui le faisaient rire; ils veulent qu'on leur fasse du chant, mais ils ne savent pas chanter. » Cette réconciliation n'eut pas de lendemain.

Deux livrets portant le titre d'*Iphigénie en Tauride*, donnés par Devismes à Gluck et à Piccini, qui tous deux devaient écrire de la musique sur le même sujet, déterminèrent la reprise de la lutte.

Nous avons vu le succès de l'œuvre de Gluck, en 1779, et Piccini garda provisoirement son œuvre, qui ne fut exécutée que deux ans plus tard, à un moment où les disputes s'étaient apaisées.

Gluck reçut 12 000 livres, plus une gratification de 4 000 livres, et il en obtint 10 000 pour sa partition d'*Echo et Narcisse*, qui fut représentée la même année. Cet opéra ne réussit qu'à demi, fut suivi de l'*Ecot mal payé*, parodie jouée à la Comédie italienne, et Gluck, affecté de cet échec, quitta Paris pour Vienne, où il mourut d'une attaque d'apoplexie, laissant un héritage de 60 0000 livres.

C'est à la répétition générale d'*Iphigénie* qu'on découvrit un jeune homme qui s'était glissé dans une loge obscure, et qui y avait passé la nuit pour assister à la première représentation. C'était Méhul, qui, présenté à Gluck, devait donner dix ans plus tard *Euphrosine et Coradin*.

Délivré de son rival, Piccini fit alors représenter *Atys*, le 22 février 1780, sur le livret de Quinault, arrangé par Marmontel, dont les représentations ne furent arrêtées que par l'incendie du Palais-Royal, le 8 juin 1781.

Le privilège de l'Opéra avait été retiré le 17 mars 1780, à la ville de Paris, qui dut payer 200 000 livres de dettes. Necker régla les dépenses comme directeur des finances, et mit Berton à la tête de l'Académie, sous les ordres de l'intendant des Menus Plaisirs, La Ferté. Le roi augmente alors la subvention de l'Opéra et la porte à 150 000 livres; il lui donne les costumes et décorations des Menus-Plaisirs, évalués à 1 500 000 livres, à la condition que l'Opéra joue douze fois par an à Versailles et à Fontainebleau.

Dans la salle des Menus-Plaisirs, où l'Opéra s'installe en 1781, on reprend le *Devin du Village, Echo et Narcisse*, pendant que s'élève la salle de la Porte Saint-Martin qui devait être prête le 27 octobre de la même année. C'est là que furent représentées les œuvres de Grétry, *Colinette à la Cour*, 1782, *la Caravane du Caire, Panurge*, les opéras de Sacchini, *Œdipe à Colone*, 1787, le *Démophon* de Cherubini, la *Didon* de Piccini, *Démophon* de Vogel, les *Puritains* de Bellini et le *Pré aux Clercs* d'Hérold.

Sous la direction de Dauvergne, qui avait été nommé en 1789, les nouveaux auteurs obtinrent d'être représentés quelle que fût leur école. Le directeur était assisté d'un comité composé de Gossec, Legros, Durand, Lainez, Gardel, Noverre, Dauberval, qui s'occupaient particulièrement du matériel. Il avait engagé Mme Saint-Huberti, qui reprit *Roland*, Mlle Dozon qui avait triomphé dans *Didon*, ainsi que les deux Vestris, qui avaient dansé un ballet en vogue, le *Déserteur*, de Maximilien Gardel, le 10 octobre 1784.

La fin de l'ancien régime fut marquée par la représentation d'*Antigone* de Zingarelli, arrêtée dès la troisième représentation, le 30 avril 1790. La ville de Paris reprit alors la direction de l'Académie royale de musique, qu'elle administra par des commissaires. Le comité de Salut public prohiba, le 11 février 1790, les mascarades et les déguisements, supprimant ainsi les bals de l'Opéra.

Une représentation invraisemblable termine la période royale, c'est *La Prise de la Bastille*, hiérodrame tiré des livres saints par Désaugiers et exécuté par les artistes de l'Opéra, dans l'église Notre-Dame, le 13 juillet 1790. Un *Te Deum* termine la représentation.

## LES RAPPORTS DE LA COMÉDIE FRANÇAISE ET DE L'OPÉRA

Les Comédiens Français défendaient âprement leur monopole, et les concessionnaires de l'Opéra faisaient marché du droit de chanter, de danser, à l'aide de cessions arbitraires, en vertu d'autorisations tacites, ou même de lettres ministérielles, qui leur permettaient d'améliorer leur situation obérée, en trafiquant de leur privilège.

L'Opéra, qui avait été en butte aux poursuites des Comédiens-Français, en raison des autorisations données à des entrepreneurs de spectacles, ainsi que nous le verrons au chapitre des forains, avait à cœur de reprendre sa revanche contre la Comédie-Française, à propos des musiciens ou des chanteurs qui y étaient employés[1].

Il y avait, en effet, dans le répertoire de la Comédie-Française, de nombreuses pièces qui exigeaient de la musique. Ainsi l'*Andromède* de Corneille était accompagnée des chœurs de Dassoucy, les pièces de Molière se coupaient de divertissements et de ballets; c'est d'ailleurs sous le nom de comédies-ballets, qu'elles étaient jouées à la cour.

Les six violons qui composaient alors l'orchestre du Palais-Royal avaient d'abord été placés derrière le théâtre, puis dans une des loges du fond. Ce n'est qu'en 1675 qu'ils vinrent entre le théâtre et le parterre, pour la première représentation de l'*Inconnu*.

L'ordonnance du 12 août 1672, rendue après l'arrivée de Lulli à l'Opéra et sur sa demande, consolida le privilège de celui-ci en interdisant aux comédiens d'avoir plus de six voix et de douze violons, et encore cette tolérance ne fut-elle admise qu'en considération des œuvres de Molière, dont les représentations exigeaient ce minimum d'orchestre. Obligé d'abandonner les comédies-opéras, Molière se sépara de Lulli, avec lequel il avait collaboré jusqu'alors, et se rejeta sur la danse, qui n'était pas encore interdite. Le *Malade imaginaire* ainsi que le *Bourgeois gentilhomme* étaient montés avec des intermèdes et des cérémonies. Mlle Molière et Lagrange y chantaient encore des couplets et des airs composés par Charpentier, qui avait succédé à Lulli, dans la confiance de Molière. On sait qu'à la troisième représentation du *Malade Imaginaire*, Molière mourait, et Lulli profita de cette disparition pour faire réduire encore les orchestres de la Comédie. Le 30 avril 1673, il provoqua une nouvelle ordonnance limitant le nombre des violons à six et le nombre des voix à deux. Comme les anciens amis de Molière n'avaient pas tenu compte de cette ordonnance, qui ne pouvait atteindre, pensaient-ils, les œuvres de leur maître, le directeur de l'Opéra leur fit rappeler les termes de l'ordonnance de 1673, en y ajoutant l'interdiction d'avoir des musiciens à gages.

Les comédiens en furent réduits à se servir de *machines*, à monter des ballets qui remplaçaient tant bien que mal les chanteurs interdits; mais, comme ils étaient arrivés, malgré la rigueur des ordonnances, à rivaliser de pompe avec l'Opéra, Lulli obtint qu'on leur interdit les danseurs. C'est ainsi que les représentations de *Circé*, de Thomas Corneille et de Visé, dont la musique avait été écrite par Charpentier, durent être suspendues. Quand, en 1716, les comédiens reprirent *Athalie*, et en 1721 *Esther*, qui avaient été représentées par les demoiselles de Saint-Cyr, avec la musique de Moreau, en 1689 et 1691, ils durent supprimer la plus grande partie des chœurs, car, à cette époque, des ordonnances sans nombre, provoquées par les infractions de la Comédie, et des lettres patentes de 1715 les avaient contraints à respecter le privilège de l'Opéra.

Depuis lors, quand, dans les pièces du Théâtre-Français, se trouvaient des « vaudevilles » et des couplets, on se garda d'enfreindre les règlements et on limita le nombre des chanteurs à celui qui était accordé. Quelques infractions furent aussitôt suivies de sanctions; les Comédiens furent condamnés à 500 livres d'amende, le 20 juin 1716, pour une représentation du *Malade imaginaire*, entremêlée de danses et de chants avec plus de violons que les ordonnances ne l'autorisaient.

Le 17 décembre 1717, une contravention est dressée, à la demande de l'Opéra, pour la représentation de *Métempsycose des Amours ou les Dieux Comédiens*, qui comptait neuf violons ou hautbois. Les Comédiens réclament, ils prétendent que l'Opéra qui les poursuit ferme les yeux sur les abus de la Comédie italienne et des Forains. Ils n'obtiennent rien, les interdictions sont renouvelées dans l'arrêt du 1er juin 1730, rendu au profit de Gruer, au moment où il prenait la direction de l'Opéra, et dans un autre arrêt du 11 novembre 1741, qui prononce par avance 10000 livres d'amende contre tous ceux qui enfreindront le privilège de l'Opéra.

En 1746, nouvelle poursuite à propos du *Nouveau Monde* et de l'*Inconnu*, et comme les Comédiens n'avaient tenu aucun compte des interdictions de Berger, directeur de l'Opéra, qui avait protesté contre les ballets exécutés par les danseurs, et les scènes de musique, ils furent condamnés, le 30 octobre de la même année, à payer 30000 livres de dommages-intérêts, avec défense de réciditer.

L'obéissance aux règlements qui avaient prévalu au début du XVIIe siècle, et qui n'avaient eu pour résultat que d'aggraver les prétentions de l'Opéra, entraîna la révolte des Comédiens. En 1751, ils portèrent leur orchestre à huit instruments, et deux ans après, la Comédie compte un maître de ballet, treize danseurs et danseuses, un couple de danseurs italiens, huit violons et une flûte. Ces ballets, un instant interdits, furent autorisés par le roi après que les Comédiens, ayant fermé leur théâtre, eurent porté leurs doléances par remontrances. Le règlement de 1757, qui modifia, nous l'avons vu, l'organisation de la Comédie, attribua au second semainier l'inspection de l'orchestre, qui compte douze musiciens, et des ballets, qui comptent un maître de musique, un maître de danse, des danseurs et des figurants.

Peu à peu, la Comédie augmenta son personnel musical. En 1759, le duc d'Aumont admit les trois violoncelles, puis on y adjoignit un cor de chasse, un timbalier, si bien qu'à la veille de la Révolution, la Comédie comptait trente musiciens et trente-six personnes pour les ballets.

La musique était alors si bien admise, qu'on put représenter le *Barbier de Séville*, que Beaumarchais avait d'abord destiné à la Comédie-Italienne; l'Opéra ne songea même pas à user de représailles.

1. Ed. de Chauveron, *les Grands Procès de la Comédie-Française*, page 90.

Copyright by Librairie Delagrave, 1930.

## LES FORAINS

Au XVII[e] siècle, les grandes foires qui se tenaient dans toute la France étaient le prétexte de représentations théâtrales. Les petites villes n'avaient pas de théâtre, aucune tournée n'y venait jamais, et ce n'est qu'à l'occasion des fêtes qu'on rencontrait, sur les places publiques, des forains qui entremêlaient leurs jeux de scènes amusantes. A Paris, la foire de Saint-Germain se tenait sur les domaines de l'abbaye de Saint-Germain des Prés.

La foire Saint-Laurent, ainsi nommée parce qu'elle s'ouvrait la veille de la fête de saint Laurent, était fixée entre les fausses portes Saint-Laurent et Saint-Martin; après n'avoir duré qu'un jour, elle réussit, en 1740, à obtenir une autorisation qui lui permit de rester ouverte pendant deux mois. Ces foires étaient fort courues. Toutes les personnes de qualité s'y rendaient le soir, et les frères Parfaict assurent que « ce lieu est moins une foire qu'un palais enchanté où tout le monde se trouve assemblé comme à un rendez-vous[1]. »

Il fallait que ces forains fussent des concurrents sérieux, pour que la Comédie-Française les poursuivît avec l'opiniâtreté qu'elle montra pendant de longues années.

Tant que les forains s'étaient contentés de marionnettes, d'animaux sauvages, de géants, de chiens et de singes savants, d'équilibristes et de danseurs de corde, les Comédiens n'avaient eu à se plaindre d'aucune rivalité.

Mais les forains ne tardèrent pas à joindre des comédiens à leur programme, à représenter des ballets, qui éveillèrent l'attention de ceux qui jouissaient d'un privilége.

Tout d'abord, les forains se crurent protégés par les franchises qui suspendaient, pendant la durée des foires, le privilège des corporations; mais ils durent, sous peine d'une amende, demander l'autorisation des comédiens pour chaque représentation ou obtenir du roi une licence, comme l'organiste RAISIN, qui faisait jouer une épinette, à la foire Saint-Germain.

A la fin du XVII[e] siècle, des enfants connus sous le nom de Bamboches, des sauteurs dirigés par Maurice von der Beck et Alard, jouèrent de véritables pièces, avec l'autorisation de Sa Majesté, « d'accompagner leurs sauts de quelques discours ». Cependant, ces exemples et les succès que les Bamboches obtenaient entraînèrent trop d'imitateurs. Le lieutenant général de police reçut, en 1698, la plainte des Comédiens Français, qui protestaient contre les salles de spectacles montées dans les foires où des acteurs de province jouaient de véritables pièces.

Le lieutenant général de police, d'Argenson, convaincu que ces représentations portaient atteinte au privilège exclusif accordé par le roi, en faveur de ces comédiens, rendit deux sentences, les 20 et 27 février 1699, par lesquelles les comédiens de la foire Saint-Germain étaient menacés de 1 500 livres de dommages-intérêts s'ils représentaient quelque comédie ou farce. Le Parlement fut saisi d'un appel par les forains, Alard, la veuve Maurice et Bertrand, et comme l'affaire traînait, et que le Parlement n'avait pas rendu son arrêt, les forains représentèrent les pièces de la Comédie Italienne qui venait de partir. Ce n'est que le 26 juin 1703 que le Parlement confirma les sentences du lieutenant de police. Au mois d'août suivant, à la foire Saint-Laurent, les forains usèrent d'un expédient, ne jouèrent que des fragments arrangés, et ils réussirent parfaitement auprès du public.

Ce succès exaspéra les Comédiens, qui obtinrent du lieutenant général de police, le 15 janvier 1704, une nouvelle ordonnance, par laquelle les scènes détachées étaient interdites.

Un nouvel appel des forains suspendit encore l'exécution de ces sentences. Bertrand développa ses spectacles à l'aide d'une troupe de province, donna des spectacles comiques, abaissa le prix des places, et obtint du public l'accueil le plus favorable.

En 1706, pendant la foire Saint-Germain, deux sentences frappèrent les forains. Il était interdit à la veuve Maurice, à Bertrand, Selles et Tiquet et autres « farceurs » de représenter aucun spectacle avec dialogue, sous la sanction de 300 livres de dommages-intérêts envers les Comédiens et de 20 livres d'amende.

Cette fois-ci, ce fut le receveur des revenus de l'abbaye de Saint-Germain qui porta l'affaire en appel, au nom du cardinal d'Estrées, abbé de Saint-Germain des Prés, propriétaire du terrain de foire, au nom des libertés et des franchises de cette foire. Le 22 février 1707, un arrêt de la Cour donna raison aux Comédiens Français et maintint les sentences du lieutenant de police.

Les dialogues étant interdits, les forains eurent recours aux monologues. Un seul acteur parlait. Les autres faisaient des signes; c'est ainsi qu'ils jouèrent *Arlequin écolier ignorant*, et *Scaramouche pédant scrupuleux*, pièces en trois actes.

Des forains, Dolet, La Place et Bertrand, furent mis en cause par les Comédiens, qui prétendaient caractériser le dialogue par les gestes des acteurs, qui parfois paraissaient répéter tout bas ce que leur camarade avait dit.

La Comédie en avait fait dresser des procès-verbaux. Le 30 août 1707, un commissaire déclarait : « Ayant pris place dans une loge, nous avons observé qu'après que les marionnettes ont été jouées sur le théâtre, il a paru un *Scaramouche* et plusieurs acteurs, au nombre de sept, qui ont représenté une comédie en trois actes, ayant pour titre : *Scaramouche pédant scrupuleux* ; que, presque à toutes les scènes, l'acteur qui avoit parlé se retiroit dans la coulisse et revenoit dans l'instant sur le théâtre, où l'acteur qui étoit resté parloit à son tour et formoit par là une espèce de dialogue ; que les mêmes acteurs se parloient et répondoient dans les coulisses, et que, d'autres fois, l'acteur répétoit tout haut ce que son camarade lui avoit dit tout bas[1]. »

Le lieutenant d'Argenson condamna les forains à 500 livres de dommages-intérêts, et permit aux Comédiens de faire abattre les théâtres de foire, en cas de récidive. Dolet, La Place et Bertrand firent appel au Parlement de cette sentence, et les Comédiens firent appel de leur côté, parce qu'ils n'avaient pas été autorisés à démolir immédiatement les théâtres. En vain, l'avocat des forains essaya-t-il d'apitoyer le Parlement sur la triste situation de ses clients; un arrêt du 2 janvier 1709 confirma les sentences de d'Argenson, menaçant les forains de 1 000 livres d'a-

1. Edmond de Chauveron, *les Grands Procès de la Comédie-Française*, page 35.

1. Jules BONNASSIES, *Les Spectacles forains et la Comédie-Française*, p. 18.

mende et de la démolition de leur théâtre, en cas de nouvelles contraventions.

Deux forains, Rochepart et Tiquet, reprirent les marionnettes et s'en furent jouer en province.

La veuve Maurice et Alard, qui n'avaient pas été inquiétés dans les dernières poursuites, obtinrent des arrangements du directeur de l'Opéra Guyenet, qui leur permit de faire usage de décorations, de chanteurs et de danseurs.

Seuls Dolet, La Place et Selles reprirent leur spectacle, mais, les Comédiens leur envoyèrent deux huissiers qui dressèrent procès-verbal, et, malgré l'offre faite par les forains de verser un sixième pour les pauvres, le Parlement jugea que les gestes des acteurs, les paroles prononcées à voix basse, constituaient un dialogue, et il condamnait les forains à 3000 livres de dommages-intérêts.

Il ne restait aux forains qu'à se remettre aux marionnettes ou à trouver un dernier expédient.

Ils imaginèrent de vendre fictivement leurs théâtres à Holtz et Godard, Suisses de la garde de feu le duc d'Orléans, qui pouvaient se prévaloir de privilèges qui leur permettaient, en tant que Suisses, de faire valoir leurs industries dans plusieurs professions.

Le subterfuge ne réussit pas : le jour de l'ouverture de la foire Saint-Germain, d'Argenson leur interdit de représenter des spectacles qui ne seraient pas conformes à l'arrêt du Parlement. Sur appel des Suisses, le Parlement confirma la sentence du lieutenant de police, et quelques jours après, le 20 février 1709, les théâtres de Holtz et de Godard étaient abattus en partie par ordre des Comédiens Français et en application de l'arrêt de 1708.

A peine les démolisseurs s'étaient-ils retirés, que les forains firent rétablir leur théâtre et purent jouer le lendemain.

Le succès qui répondit à cet effort frappa de stupéfaction les Comédiens Français, qui, le lundi suivant, renvoyèrent « aux jeux » de Holtz le même huissier, lequel fit démolir dans la « loge » tout ce qui pouvait servir aux représentations théâtrales. Le Grand Conseil, saisi des plaintes formées par les Suisses, condamna le 14 mars les Comédiens à 6000 livres de dommages-intérêts envers Holtz et Godard, qui reprirent leurs représentations.

De nouvelles procédures avant retardé la solution définitive de cette affaire, le Parlement n'en fut saisi qu'en 1710. Il condamna les Suisses à restituer les dommages-intérêts, annula les ventes des deux loges, et résilia les engagements des artistes. Tel est le dernier terme de la lutte entre la Comédie-Française et les forains, qui abandonnèrent Paris, s'inclinant ainsi devant le privilège de la Comédie.

## L'OPÉRA-COMIQUE

La guerre impitoyable menée par la Comédie-Française contre les forains provoqua l'apparition d'un nouveau genre de spectacle : l'Opéra-Comique. Nous avons exposé plus haut que l'Opéra, pour se créer des ressources, prétendait puiser, dans ses lettres patentes et dans ses ordonnances, la faculté de concéder à de moindres entreprises le droit au chant et à la danse. De là l'interminable conflit qui s'éleva entre l'Opéra et la Comédie-Française, avec accompagnement de mémoires et de sentences, d'arrêts du Parlement et d'arrêts du Conseil, de permissions et d'interdictions royales, et provenant des efforts incessants des forains à user du dialogue sous le couvert du vaudeville.

Le directeur de l'Opéra, qui se trouvait, après la mort de Lulli, dans une situation précaire, en raison des frais considérables qu'exigeaient ses représentations, devait recourir à une foule d'expédients pour combler son déficit. Nous avons vu que les forains avaient profité de la nécessité où se trouvait Guyenet de faire argent de son privilège, pour continuer leurs représentations, malgré la Comédie-Française.

La veuve Maurice et Alard avaient pris, en 1707, des arrangements qui leur permettaient, moyennant redevance, l'usage des chanteurs et des danseurs, et le droit au changement de décorations.

La Comédie-Française, qui venait d'être délivrée des forains, s'arma aussitôt, et elle obtint un arrêt du Conseil, du 17 avril 1709, défendant à Guyenet « de donner la permission de chanter des pièces de musique entières, ni autrement, aux danseurs de corde et autres gens publics dans Paris ». La veuve Maurice et Alard, qui s'étaient crus inexpugnables sur un tel terrain, en furent encore pour leurs frais.

Les directeurs de l'Opéra ne tiorent pas compte de ces défenses, la veuve Maurice et Alard continuèrent leurs représentations jusqu'en 1710, date à laquelle Guyenet se décida à retirer son autorisation à Alard, qui imagina de jouer des pièces *à la muette*. Le public se plaignit, et il dut abandonner ce procédé pour jouer *en écriteaux*, c'est-à-dire avec des cartons sur lesquels était écrit en gros caractères ce que les acteurs auraient dû dire. Chaque personnage avait des rouleaux dans sa poche droite, et il les tirait, les déroulait et les montrait aux spectateurs, puis il les remettait dans sa poche gauche.

En 1712, à la foire Saint-Germain, les représentations *en écriteaux*, qui avaient fait rire à leur début, furent remplacées par des représentations au cours desquelles les cartons descendaient du cintre, soutenus par deux enfants habillés en Amours.

L'orchestre attaquait les couplets, et des compères les entonnaient. C'est ainsi qu'on joua des pièces de Lesage, de Fuzelier et de Dorneval, l'*Arlequin à la Guinguette* de Pellegrin et la *Femme juge et partie*, qui déchaîna de nouveau les Comédiens Français.

Le mot opéra-comique avait été introduit pour la première fois chez Maurice et Alard en 1678, pour la représentation des *Forces de l'Amour et de la Magie*. Il avait été choisi pour indiquer que la comédie était mêlée à la musique, avec des couplets en vaudevilles.

En 1713, la fille de la veuve Maurice, Catherine Von der Beck, veuve elle-même de l'acteur Etienne Baron, avait acheté le théâtre de sa mère à Jean Levêque, sieur de Bellegarde, et à Eustache Des Guerrois. Elle s'adjoignit un autre forain, Nivellon, et s'associa avec Saint-Edme, pour exploiter les concessions faites à sa mère par Guyenet en 1709. Elle administrait le nouvel Opéra-Comique de Baxter et Saurin, et Saint-Edme dirigeait le nouvel Opéra-Comique de Dominique; ces théâtres étaient ainsi nommés en raison des artistes qui y étaient connus; les époux de Saint-Edme traitent encore avec les syndics de la faillite Guyenet qui se sont fait d'ailleurs autoriser par une lettre de Pontchartrain à d'Argenson du 4 juillet, et, de concert avec leur associée, la veuve Baron devenue l'épouse de Charretier de Baune, prennent pour leur double exploitation le nom d'*Opéra-Comique* à la foire Saint-Germain de 1715. La

Comédie proteste, mais un arrêt du 23 décembre, revenant sur les dispositions de celui de 1709, la déboute.

Des procès surviennent entre les entrepreneurs associés, chacun cherchant à obtenir une cession à son unique profit des avantages accordés par les syndics. Ceux-ci ayant fait reconnaître expressément, par un arrêt du 26 novembre 1716, leur droit de concéder des privilèges aux forains, traitent le 28 novembre avec la dame de Baune, et un arrêt du Conseil du 15 février 1717 sanctionne le contrat qui stipule, pour une période devant courir du 1er janvier 1717 à fin février 1732, une redevance annuelle de 35 000 livres. Mais la dame de Baune tombe en déconfiture, et son traité est résilié.

En 1721, Lalauze est autorisé à jouer des pièces chantées pendant la durée de la foire Saint-Laurent. La même année, le privilège est donné à Francisque pour neuf années. Par malheur, le Parlement, saisi des contestations entre les Comédies Française et Italienne et ledit Francisque, ordonne la fermeture de son spectacle.

Les forains profitent de ces occasions pour représenter leurs propres procès avec les théâtres privilégiés, l'Opéra est le « cousin » de la foire et se dispute avec les Comédiens-Français, à la grande joie des assistants.

Lesage écrit à ce propos un prologue intitulé *la Querelle des Théâtres*, pleine de bons mots et de plaisanteries sur les prétentions des Comédiens; il avait donné en 1715 une parodie de *Télémaque* mise en musique par Gillier, violoniste à la Comédie-Française; l'orchestre se compose de huit violons, une contrebasse, une flûte, un hautbois, un basson et deux cors.

A la foire Saint-Germain en 1722, Francisque, qui avait obtenu le privilège de l'Opéra-Comique, le 30 avril 1721, mais qui n'avait pu se maintenir contre la coalition des autres forains, se borna aux danses de corde, sauts et divertissements, et il n'interrompt ses tours que pour des pièces de Piron écrites sous forme de monologues.

En même temps, Lesage, Dorneval et Fuzelier achètent des marionnettes, s'installent dans une petite loge de la foire Saint-Germain, connue sous le nom de *Marionnettes Etrangères de la Foire*, et ils représentent des satires qui font accourir tout Paris.

La foire est seule contre tous les théâtres; l'Opéra lui refuse le chant, la Comédie-Française interdit la parole, et la Comédie-Italienne prétend au privilège de la pantomime.

En 1724, une lettre de M. de Maurepas à Francine, du 25 mars, et une autorisation directe du roi, du 25 mai, permettent de nouveau à l'Opéra de consentir une entreprise d'opéra-comique. Un sieur Honoré bénéficie de cette faveur, que lui-même abandonne, le 3 août 1727, pour quatre ans et demi à Boizard de Pontau.

Le 18 août 1731, Lecomte, qui a succédé à Destouches, résilie le privilège de Pontau, et le concède à de Vienne. Le 26 juin 1734, de Thuret, successeur de Lecomte, traite avec ce même Pontau, pour 15 000 livres par an.

Depuis 1728, il n'y avait plus que l'Opéra-Comique qui, dans les foires, représentait de véritables pièces; les autres forains se cantonnent dans les danses, les marionnettes, et ne cherchent plus à imiter les troupes de comédiens.

Pontau, qui avait réussi à prendre à son compte le privilège d'exploitation, monte *Achmet et Almanzine*, de Lesage, Fuzelier et Dorneval, *les Jumelles*, de Favart, le 22 mars 1734, et le 20 février 1741, *la Chercheuse d'esprit*. Les intrigues suivent encore le succès de ces pièces. Monnet, qui s'était fait affermer le privilège de Pontau en 1743, moyennant 15 000 livres, empiète de plus en plus sur le privilège de la Comédie; le vaudeville ne lui suffit pas, il fait déclamer des dialogues en vers et en prose; le 18 mars 1744, il donne *Acajou*, de Favart, dans laquelle, au cours d'une longue scène de déclamation, les artistes parodient les Comédiens Français.

Ceux-ci se plaignent, obtiennent une lettre de Maurepas rappelant l'Opéra-Comique à l'ordre et lui interdisant d'autres scènes que le vaudeville chanté; mais on chante la parodie des comédiens au lieu de la déclamer, et la lutte se perpétue.

En 1744, c'est Berger qui dirige l'Opéra. Il fait rendre, le 1er juin, un arrêt du Conseil qui met un terme à l'exploitation de Monnet. Il préfère exploiter lui-même, et sa tentative personnelle rencontre un tel succès, que la Comédie s'en alarme et demande au Conseil qu'on supprime l'Opéra-Comique; mais elle n'en obtient que la suspension.

Berger avait en effet fait « valoir que le théâtre qui a le mieux mérité du public par ses succès ne doit pas être supprimé », et il ajoutait que l'Opéra-Comique ne peut nuire sérieusement à la Comédie-Française, tandis que le privilège de l'Opéra fort onéreux en soi, l'autorise à affermer l'Opéra-Comique », conformément aux arrêts de 1731 et de 1744. L'Opéra-Comique reste suspendu jusqu'en 1752. A cette époque, la ville de Paris, ayant la gestion de l'Académie, demande l'autorisation d'affermer l'Opéra-Comique. Une lettre d'Argenson au prévôt des marchands, du 29 décembre 1751, la lui accorde. En conséquence de quoi, Monnet passe une convention avec la ville pour six années, commençant à courir du 1er janvier 1752, moyennant 12 000 livres pour chacune des trois premières, 15 000 livres pour chacune des autres.

Monnet reprend la salle du Faubourg Saint-Germain, qui avait été saisie par les créanciers de Pontau, dix-huit ans auparavant; il fait reconstruire la salle de la foire Saint-Laurent, et il l'exploite jusqu'au 3 décembre 1757.

Les librettistes Favart, Vadé, Anseaume et Sedaine, les compositeurs Duvergne, Duni, Philidor, puis Monsigny contribuent au succès de l'entreprise.

L'orchestre compte 18 instruments, et un « batteur » de mesure; parmi les artistes, on reconnaît Laruette, et le célèbre maître de ballet Noverre, qui donne aux ballets un éclat jusqu'alors inconnu.

Les *Troqueurs* de Duvergne amenèrent encore le succès.

D'habiles danseurs italiens, refusés par l'Opéra, avaient été engagés par la Comédie-Française, et y figuraient avec le plus grand succès dans les divertissements.

L'Académie de musique intima à la Comédie l'ordre de faire cesser ces danses.

Mme de Pompadour intervint pour permettre aux Comédiens de conserver *la cabriole*, « dont ils avaient besoin, disaient-ils, pour soutenir les pièces modernes si mauvaises ». La Comédie, qui avait fermé son théâtre le 7 août 1753, le rouvrait le 13, quand les ballets lui furent rendus; mais l'enseignement de cet incident fut profitable à Duvergne, qui eut l'idée d'écrire un ouvrage dans le genre de ceux qui triom-

phaient aux Français; c'est ainsi qu'il imagina les *Troqueurs*, dont le livret était de Vadé, et il destinait cet opéra bouffon à l'Académie de musique.

La dignité de ce théâtre s'émut de la légèreté de la pièce, et *les Troqueurs* furent donnés à l'Opéra-Comique. Le 30 juillet 1753, la foire à laquelle on interdisait et la musique et la parole avait recours aux refrains populaires et au mélange osé des couplets, des chansons, et des paroles. *Le Mariage par escalade* de Favart (11 septembre 1756) et *le Peintre amoureux de son modèle* (26 juillet 1757) d'Anseaume et de Duni procurèrent à Monnet une exploitation fructueuse.

Monnet « agrémente » les deux foires jusqu'au 3 décembre 1757; il vend alors ses droits à Corby, pour 84 000 livres, lequel, s'associant le 5 janvier 1758 avec Favart, Moëtte et Dehesse, après avoir sollicité une prolongation du traité auprès de Berbel et Francœur, se maintient jusqu'en 1762.

Pendant cette période, Duni donna *Nina et Lindor*, le 9 septembre 1758, l'*Ile des Fous*, le 27 septembre 1760. Monsigny fit représenter les *Aveux indiscrets* le 7 février 1759, *On ne s'avise jamais de tout* le 17 septembre 1761, et Philidor composa *Blaise le savetier* (9 mars 1759), le *Soldat magicien* (14 août 1760), le *Maréchal Ferrant* (22 août 1761), le *Jardinier et son seigneur* (18 février 1761).

Un événement imprévu décida du sort de l'Opéra-Comique, ce fut sa réunion à la Comédie-Italienne; qui se fit en 1762. Les Italiens, brusquement chassés en 1697 par le roi, avaient réapparu sous la Régence, qui leur avait permis de représenter leurs œuvres au Palais-Royal, puis à l'Hôtel de Bourgogne, et, forts de leurs privilèges, ils avaient lutté contre l'Opéra-Comique, ainsi que nous l'avons vu.

Depuis la *Serva Padrona* de Pergolèse, la Comédie-Italienne avait imposé un genre nouveau, et l'arrivée des Bouffons-Italiens en 1752, leurs démêlés que nous avons rappelés, avaient encore accentué le mouvement de l'opinion en leur faveur.

Nous avons vu que Dauvergne avait cherché à les imiter en écrivant *les Troqueurs*, et cette concurrence entre l'Opéra-Comique et la Comédie-Italienne était le sujet de toutes les discussions. On sait que Jean-Jacques Rousseau lui-même se mêla à la lutte en faveur des Italiens, dont la langue, disait-il, se plie aux harmonies, tandis que « les Français n'ont point de musique, n'en peuvent avoir, ou si jamais ils en ont, ce sera tant pis pour eux ».

Les deux genres tendirent à se fondre de plus en plus, et une ordonnance du roi réunit les deux théâtres sous le nom de Comédie-Italienne. La cession faite par Corby à la Comédie Italienne fut réglée par un acte du 21 février 1762.

L'Opéra-Comique était définitivement créé et s'installait peu après dans la salle de l'Hôtel de Bourgogne.

### LA COMÉDIE ITALIENNE

Les premiers Comédiens Italiens qui apparurent en France, sous le nom de *Gli Gelosi*, avaient été appelés par Catherine de Médicis en 1577, sous le règne de Henri III.

D'abord à Blois, pendant la durée des Etats généraux, puis au théâtre du Petit-Bourbon, ils représentèrent leurs pièces devant la Cour.

Suspendues par le Parlement, leurs représentations furent imposées par le roi; mais les troubles de la Ligue les obligèrent à fuir, et ils ne revinrent en France que par intervalles.

Sous Louis XIV, ils obtinrent d'être reçus à l'Hôtel de Bourgogne et de jouer alternativement avec les Comédiens Français, au théâtre du Petit-Bourbon et au Palais-Royal.

En 1680, ils se trouvèrent seuls possesseurs de l'Hôtel de Bourgogne, à la suite de la réunion des deux troupes de Comédiens-Français. Ils commencèrent alors à intercaler des phrases françaises dans leurs pièces, puis les phrases italiennes furent l'exception. On cite l'*Arlequin Mercure Galant*, de Gherardi, joué le 22 janvier 1682, qui est une pièce presque entièrement écrite en français. Malgré les protestations de la Comédie-Française, les Italiens obtinrent le droit de continuer leurs représentations dans leur langue.

Le roi avait convoqué Baron, qui représentait la Comédie-Française, et Arlequin, qui défendait les droits des Italiens, afin de trancher le différend. Baron plaida longuement; puis quand Arlequin dut lui répondre, il demanda au roi en quelle langue il devait parler. « Parle comme tu voudras, » répondit le roi. Et Arlequin de répondre : « Mon procès est gagné, Votre Majesté m'a donné la liberté de parler comme je le voudrais. » Dès lors, les Comédiens Italiens ne jouèrent plus que des pièces françaises.

Le lieutenant de police d'Argenson, dont nous avons vu les sentences relatives aux forains, prit en 1697 la défense de la Comédie-Française, et il apposa les scellés sur les portes de l'Hôtel de Bourgogne, en même temps qu'il faisait défense aux Italiens de continuer leurs représentations.

Cette défense subsista pendant dix-neuf ans. En 1716, Riccoboni, dont la réputation s'était faite grande dans la Péninsule, fut appelé à Paris par le Régent, avec quelques-uns de ses compatriotes. En vertu d'une ordonnance du 8 mai, la troupe put s'installer dans les bâtiments de l'hôtel de Bourgogne.

Riccoboni avait adressé au duc de Parme une requête assez curieuse, que rapporte Des Essarts[1] : « La Troupe unie supplie très-humblement Votre Altesse Sérénissime de lui faire accorder la grâce dont ont joui ses prédécesseurs, qu'aucune Troupe italienne soit reçue sous quelque prétexte que ce soit, même si tous les acteurs parloient françois; et qu'il soit généralement défendu à tous autres de faire usage des habits des acteurs masqués de la comédie italienne, c'est-à-dire de l'Arlequin, du Scaramouche, du Pantalon, du Docteur et du Scapin, et même du Pierrot qui, quoique François, est né du théâtre italien.

« Les Comédiens, souhaitant de servir Sa Majesté en paix et en bonne réputation, demandent qu'en tout temps il n'en soit jamais reçu dans la Troupe de la famille des Constantin, de laquelle, du commun consentement de tout le monde, sont provenus les malheurs et la disgrâce de la Cour aux Comédiens italiens leurs prédécesseurs.

« Ils demandent très-humblement qu'il leur soit accordé des Danses et de la Musique dans les divertissemens de leurs comédies, suivant que leurs prédécesseurs en jouissoient.

« S'il arrivoit que quelqu'un des acteurs eût le malheur de ne point plaire à la Cour et à la Ville, qu'il soit permis à la Troupe de le renvoyer avec un présent et d'en faire venir un autre à sa place.

1. *Les Trois Théâtres de Paris*, p. 191.

« La Troupe supplie très-humblement Son Altesse Sérénissime de faire de fortes instances à la Cour, pour qu'il leur soit accordé le libre usage des Saints Sacremens, comme ils l'ont en Italie; d'autant que cette Troupe ne donnera point une Comédie scandaleuse, et que Riccoboni s'engage à donner le canevas des Pièces à l'examen du Ministre, et même d'un Ecclésiastique, pour qu'elles soient approuvées. »

Riccoboni prenait ainsi ses précautions afin d'échapper aux difficultés qu'avaient éprouvées ses prédécesseurs. Sa troupe prenait le nom de « Comédiens de S. A. R. M. le duc d'Orléans, Régent. » Après la mort de ce prince, elle prit le titre de Comédiens Italiens ordinaires du roi.

L'organisation de la Comédie-Italienne se modela sur celle de la Comédie-Française. Les actes de société des 27 octobre 1719, 7 avril 1741, 3 mars 1742, 29 avril 1754, qui définissent la quotité des parts, fixent le montant des pensions, etc., présentent une analogie presque complète avec les actes de société des Comédiens ordinaires du roi. Les règlements intérieurs, soumis pour l'une et l'autre troupe à l'agrément des gentilshommes de la Chambre, reflètent une inspiration commune guidant une administration parallèle. Les fonctions des semainiers, celles du comité, les prescriptions touchant la discipline sont identiques, à quelques détails près.

La Comédie-Italienne, qui, à son arrivée en France, n'avait réussi que difficilement, avait tenté de s'établir à la foire pendant quelques mois. Puis elle avait repris son répertoire français, avec les *Jeux de l'Amour et du Hasard*.

En février 1762, ainsi que nous l'avons dit plus haut, la Comédie-Italienne et l'Opéra-Comique furent réunis. La nouvelle exploitation dut traiter avec l'Opéra, pour obtenir que le privilège des ouvrages de musique lui fût continué. Le 29 janvier 1766, une convention fut signée pour une période de dix-huit années. En octobre 1779, une prorogation fut accordée pour trente années, à courir de 1780, moyennant une redevance de 30 000 livres pour chacune des cinq premières années, et de 40 000 livres pour chacune des suivantes.

Laruette, Clairval, Audinot, Mme Favart et la Dugazon illustrèrent cette scène vraiment bien nationale, malgré le nom de Comédie-Italienne qu'elle avait conservé.

En 1783, la troupe quitta l'hôtel de Bourgogne, dont l'édifice tombait en ruine. Elle fit bâtir une salle sur les terrains de l'hôtel de Choiseul, mais ne voulut point, en manière de mépris pour les petits théâtres qui s'élevaient tout le long de cette promenade, que l'entrée en fût ouverte sur le boulevard. On la plaça donc à l'opposite.

Les gentilshommes de la Chambre donnèrent, en 1774, un règlement concernant les rapports de la Comédie-Italienne avec les auteurs; nous voulons signaler quelques-unes de ses dispositions, en raison du rapprochement qu'on en peut faire avec la législation moderne sur la matière.

Lorsqu'une pièce avait été reçue à corrections, l'auteur pouvait exiger une seconde lecture, une fois les changements effectués.

Les comédiens, après avoir reçu une pièce définitivement, ne pouvaient refuser de la jouer, ni en retarder la représentation, si ce n'est pour des causes graves dont les gentilshommes de la Chambre se réservaient l'appréciation. Et un registre devait être tenu, qui portait inscription des pièces nouvelles reçues, afin que chacune fût jouée suivant son rang.

Les auteurs ne pouvaient plus retirer une pièce après sa troisième représentation; de leur côté, les comédiens étaient tenus de n'en pas interrompre la carrière, tant qu'elle obtenait du succès.

La distribution des rôles appartenait aux auteurs, et les comédiens ne pouvaient refuser ceux qui leur étaient confiés.

Les auteurs des pièces en trois actes et plus devaient toucher un neuvième de la recette faite à la porte, après déduction du droit des pauvres, ledit neuvième partageable entre le parolier et le musicien. Les auteurs des pièces en deux actes touchaient un douzième; ceux des pièces en un acte, un dix-huitième. Ils ne touchaient rien lorsque la recette s'élevait à moins de 600 livres en été (du 15 mai au 25 novembre), et à moins de 1 000 livres en hiver. Et la perception de ces droits cessait au décès des auteurs, excepté lorsque, à ce moment, la pièce n'avait pas encore eu 50 représentations, auquel cas les héritiers en bénéficiaient jusqu'à ce que ce nombre fût atteint.

Les auteurs d'une pièce en trois actes avaient leurs entrées pendant trois ans; ceux d'une pièce en un ou deux actes, pendant un an. Ils jouissaient aussi d'un certain nombre de billets de faveur.

## LES PETITS THÉATRES

Il faudrait de bien longues pages pour écrire l'histoire de tous les petits théâtres dont s'amusa le XVIIIe siècle, avant la Révolution. Les scènes privilégiées étaient loin de suffire au mouvement qui entraînait le public vers les divertissements, quels qu'ils fussent, et à son besoin d'inconnu. Les foires attiraient la foule bien davantage que ne faisaient l'Opéra et la Comédie. Lorsqu'on en chassait l'Opéra-Comique, elle redemandait Polichinelle et son sifflet pratique. En 1722, aux *Marionnettes Etrangères de la Foire*, ses deux bosses faisaient vivre l'auteur de *Gil-Blas!*

Vers la fin du règne de Louis XV, l'autorité abandonne beaucoup de sa rigueur. Sous l'effort du souhait général, elle ne laisse plus au monopole qu'une apparence de protection. Peut-être, y trouve-t-elle son intérêt, celui d'apaiser, dans la griserie momentanée des plaisirs, la fièvre qui travaille Paris. Les spectacles sont faits d'illusion, c'est-à-dire d'oubli.

La ville s'étend de toutes parts. Les vieilles portes ont été franchies. Va-t-on éloigner, jusqu'au delà des faubourgs, les bateleurs et leurs préaux? On n'y songe pas. Bien plutôt, alors qu'autrefois ils n'occupaient leurs loges que pendant la durée des foires, on tolère qu'ils prennent possession des boulevards. Voici venir les beaux jours du boulevard du Temple!

Déjà, en 1741, le lieutenant de police avait permis à un sieur Hardax de montrer hors des foires — nous ne savons pas où — un spectacle dont il était l'inventeur : *Le Jugement universel*[1]. Ce ne fut qu'un essai, bientôt suivi d'innombrables imitateurs.

Le boulevard du Temple, qui continuait le cours partant de la porte Saint-Antoine, pour aboutir à la rue des Filles-du-Calvaire, puis pour se prolonger

1. Voy. Délibération des Administrateurs de l'Hôtel-Dieu, 27 octobre 1741. Reg. 410.

jusqu'à la porte Saint-Martin, était une avenue plantée d'arbres, où les Parisiens avaient pris l'habitude de se réunir. Les saltimbanques, attirés par la foule qui s'y pressait, établirent bientôt des baraques de bateleurs, de danseurs et de marionnettes.

Tout d'abord titulaire des emplois d'Arlequins chez le forain Gaudon, Nicolet père avait été des premiers à connaître la vogue du boulevard du Temple. Son fils, qui était pitre et acrobate, ne se contenta pas de demeurer chez un forain, mais il imagina de diriger lui-même un jeu d'exercices funambulesques.

« De plus fort en plus fort, » tel était la devise de Nicolet, qui devint bientôt un proverbe et contribua à sa renommée[1]. En 1756, il était installé dans les foires, comme joueur de marionnettes, mais bientôt il adjoignit à ses pantins de petites pièces, puis des pantomimes.

En 1760, il résolut de se transporter dans l'intervalle des foires de Saint-Germain, de Saint-Ovide et de Saint-Laurent, sur le rempart du Temple, et il s'installa dans la salle que Fourré avait fait construire pour la représentation de pièces à machines.

La *Salle des Grands Danseurs*, construite sur un terrain voisin, attirait tout Paris, tant en raison des petites pièces comiques composées par Taconnet qu'à cause d'un singe qui contrefaisait l'acteur Molé, de la Comédie-Française.

Nicolet jouait des comédies, et à ce titre, il fut pris à partie par les Comédiens-Français, qui lui interdirent la parole pour le cantonner dans la pantomime. L'année suivante, en 1768, la Comédie-Italienne se joignait à la Comédie-Française pour faire défense à Nicolet d'user du chant et de la danse.

Cependant, les ordonnances de l'autorité n'étaient pas suivies d'exécution. Un ministre répondait aux Comédiens : « Il faut des spectacles pour le peuple, le système de Louis XIV est changé. » Tant il est vrai qu'à cette époque, les idées s'étaient modifiées, et un courant nouveau entraînait les pouvoirs, non plus à supprimer les forains, mais simplement à restreindre les bornes de leur activité.

En 1767, le duc de La Vrillière prescrit au lieutenant de police d'interdire aux forains « aucunes pièces ou scènes des théâtres Français ou Italien, ou aucune pièce qu'ils pourraient faire composer, soit en dialogue, soit en vaudevilles, quand bien même elles seraient jouées par des marionnettes, à peine de 3000 livres d'amende envers l'une ou l'autre Comédie, et de démolition de leurs théâtres ».

Une ordonnance de police, du 14 avril 1768, défend « à tous sauteurs, bateleurs et danseurs de corde, etc., de faire représenter sur leurs théâtres, soit aux foires Saint-Germain, Saint-Laurent ou Saint-Ovide, sur les boulevards, ou dans quelqu'autre endroit que ce soit, aucunes pièces appartenantes aux Comédiens Italiens ou François, sous leur véritable titre, ou sous des titres supposés, même aucunes scènes détachées desdites pièces ». Elle leur défend aussi de jouer sur leurs théâtres d'autres pièces que des bouffonneries ou parades, sans en avoir requis l'autorisation expresse, même celles qu'il est d'habitude de jouer sur canevas.

Ces dispositions sont déjà plus modérées. L'amende est réduite à 1000 livres. Mais le prix des diverses places ne pourra excéder 3 livres, 24 sols, et 12 sols. Les privilégiés espèrent que, grâce à la modicité de ces tarifs, ces baraques seront envahies par le menu peuple, ce qui en éloignera, à leur profit personnel, la bourgeoisie.

Nicolet se met à jouer de grandes pièces à figurations nombreuses, des pièces à machines et à changements de décors. Dans les intermèdes, il produit des équilibristes, des escamoteurs, des Hercules, et son singe! Le 23 avril 1772, il emmène sa troupe à Choisy, devant Louis XV et Mme du Barry. Il revient avec l'autorisation de nommer ses pensionnaires *Grands Danseurs du Roi*.

Il représentait alors *la Mort du Bœuf Gras*, *le Procès du Chat*, *les Ecosseuses de la Halle* de Taconnet, et *l'Ecolier devenu maître*, de Quetant. Les entr'actes étaient occupés par des acrobates, des équilibristes et des pitres[1].

Il avait trente acteurs, soixante danseurs et vingt instruments. Cet orchestre, qui fut encore augmenté, entraîna Nicolet dans un nouveau procès contre l'Opéra. Il dut transiger et consentit à payer à l'Académie de Musique 2000 livres par mois, qui furent versées jusqu'en 1790. Ces charges nouvelles, ainsi que le droit des pauvres, mirent bientôt Nicolet dans une situation moins assurée; les Grands Danseurs du Roi avaient perdu de leur vogue, au profit de l'Ambigu-Comique et des Variétés Amusantes.

La Révolution vint à temps pour le libérer de ces obligations; il avait alors renoncé à jouer lui-même, mais il faisait jouer les œuvres de Beaunair par Mayeur, Ribiere et Mlle Forest. Il traversa ainsi la Révolution, en ajoutant à ses farces des comédies et quelques tragédies, et il mourut le 27 décembre 1796, après avoir vendu son théâtre à Ribié.

Parmi les concurrents directs de Nicolet, citons Audinot, ancien acteur de l'Opéra-Comique, à la foire, et de la Comédie Italienne, où il doublait Caillat.

Le 9 juillet 1769, Audinot, alors joueur de marionnettes de la foire Saint-Germain, apporte ses *Comédiens de Bois* sur ce même boulevard du Temple dans l'ancienne salle de Nicolet. Peu de mois après, renonçant aux marionnettes, il fait chanter et danser des enfants dans le *Testament de Polichinelle*, la *Guinguette* et le *Chat Botté*. Il appelle alors son théâtre Ambigu-Comique. Un arrêt du Conseil, rendu sur les remontrances de l'Opéra, en 1771, lui interdit le chant, les danses, et plus de quatre instruments. Mais l'Opéra se ravise et exige seulement une contribution de 12000 livres par an. La petite troupe grandit! Le 9 avril 1772, Audinot précède Nicolet à Choisy, et prend comme genre la pantomime.

En 1769 encore, Gaudon ouvre une salle dans la rue Saint-Nicaise, pour y faire jouer la Farce. Et les frères Ruggieri, quittant les Porcherons, transportent sur le boulevard leurs spectacles pyrrhiques.

Le 3 avril 1770, on inaugure un Waux-Hall à la foire Saint-Germain. Là, se dansent des ballets. Il existait déjà un établissement de ce genre sur le boulevard Saint-Martin depuis 1764, celui de l'artificier Torre. Ce dernier prend alors le nom de Waux-Hall d'Été, l'autre le nom de Waux-Hall d'Hiver.

En 1778, Lenoir, lieutenant de police, permet à un petit théâtre, celui des Associés, fondé par le bateleur Devienne, dit Beauvisage, qui avait amusé la foule avec un acteur dit le *Grimacier*, de revenir sur le boulevard, d'où il avait été expulsé en 1768. On y

1. Maune et Menetrier, *La Troupe de Nicolet*, page 2.

1. Georges Cain, *Anciens Théâtres de Paris*, page 8.

voit d'abord des marionnettes, puis bientôt des tragédies comiques.

L'année suivante, Lécluze fonde sur le boulevard Saint-Martin, à côté de Torre, les Variétés-Amusantes. Et Tessier, sur le boulevard du Temple, la salle des Élèves de l'Opéra. Le titre est bien trompeur : on autorise les *Élèves* à parler, mais on leur défend le chant!

En 1783, un Anglais, Astley, fonde un cirque sous le nom d'Amphithéâtre Anglois.

Voilà qu'en 1784, comme nous l'avons dit, l'Opéra obtient le privilège de tous les spectacles des foires et remparts, avec faculté de cession. Nicolet conclut un arrangement pour 24000 livres. Audinot offre seulement un dixième de ses recettes, déduction faite du droit des pauvres. Ses propositions sont rejetées, et l'Opéra adjuge l'Ambigu et les Variétés à Gaillard et Dorfeuille moyennant 30000 livres par an pour chaque scène. Les deux directeurs essayent de traiter avec Audinot pour l'acquisition de son théâtre et du matériel, mais il émet de telles prétentions qu'ils installent l'Ambigu dans la salle des Variétés et transportent cette dernière entreprise au Palais-Royal, où elle ouvre, en 1785, sous le nom de Variétés-Palais-Royal. Leurs charges, toutefois, sont trop lourdes. Ils se résignent à rétrocéder leur bail pour l'Ambigu à Arnould, dont la personnalité masque celle d'Audinot. L'Ambigu retourne dans son ancien bâtiment, restauré, dont l'ouverture a lieu le 30 septembre 1786. Les Variétés, restant dans les dépendances du Palais-Royal, vont occuper, le 15 mai 1790, une vaste salle que le duc d'Orléans avait fait construire entre ledit palais et la rue de Richelieu, dans l'espoir, dit-on, d'y voir s'installer l'Opéra. Elles prennent alors le nom de Théâtre du Palais-Royal.

A peine le privilège dont nous avons parlé est-il concédé à l'Opéra, qu'il se trouve à la merci de nouvelles complaisances du lieutenant de police. Le 24 octobre 1784, les *Petits Comédiens de Mgr le comte de Beaujolois* s'installent aussi au Palais-Royal, à l'extrémité nord de la rue de Montpensier. Il est vrai que ce ne sont que des marionnettes et des enfants, et qu'on les oblige à élever une gaze entre le public et eux. En 1785, au faubourg Saint-Antoine, les sieurs Mareux donnent, quatre fois la semaine, la comédie et l'opéra-comique; ils allèguent que leur théâtre est purement privé. On ne le fait fermer qu'en 1787.

Cette même année, Plancher, dit Valcour, fonde les Délassements Comiques au boulevard du Temple. Lenoir permet la pantomime, avec trois acteurs en scène, et impose encore la nécessité d'une gaze; mais la Révolution survint, ce qui fit dire à Duchesne, dans l'*Almanach des spectacles*, que « le Voile de gaze fut déchiré par les mains de la Liberté ». A côté des Délassements Comiques, Mlle Malaga installe ses tréteaux; c'est une danseuse de corde qui, très décolletée, voit fourmiller dans sa baraque de nombreux admirateurs.

En 1789, une troupe italienne, se plaçant sous le patronage de Monsieur, comte de Provence, obtient un brevet l'autorisant à représenter des opéras en italien et des comédies. Les Comédiens-Français font décider qu'elle ne pourra jouer qu'un ou deux actes au plus. Elle s'installe d'abord aux Tuileries; puis, éloignée par le retour de Louis XVI, elle fait bâtir le théâtre de la rue Feydeau.

Nous sommes à la veille de l'émancipation légale du théâtre. Anticipant sur les événements qui se préparent et s'octroyant à l'avance des libertés qui vont être proclamées, les entrepreneurs de spectacle ne se soucient plus des privilèges et des interdictions. Le 12 avril 1790, Mlle Montansier, qui vient de traiter avec l'administration des Beaujolais, prend possession de leur salle, qu'elle va exploiter plus hardiment. Le 24 juin, Clément de Lornaison et Desnoyers fondent le Théâtre-Français comique et lyrique sur l'emplacement de l'ancienne salle des Variétés, boulevard Saint-Martin.

## POLICE, CENSURE ET DROIT DES PAUVRES

### Police.

Diverses ordonnances de police furent rendues sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI.

Citons celle du 10 avril 1720 qui renouvelle, sous prétexte qu'elles sont méconnues, les défenses si souvent faites d'entrer à l'Opéra et à la Comédie sans payer, d'y commettre aucun désordre et d'interrompre les acteurs, à peine de désobéissance;

Celle du 18 janvier 1745, pour l'arrangement des carrosses aux entrées et sorties des spectacles;

Celle du 24 décembre 1769 et celle du 2 avril 1780, qui interdisent « de crier ou de faire du bruit avant que le spectacle commence, et, dans les entr'actes, de siffler, faire des huées, avoir le chapeau sur la tête et interrompre les acteurs pendant les représentations, de quelque manière et sous quelque prétexte que ce puisse être, sous peine de désobéissance ».

Il y en a bien d'autres. Mais toutes renferment les mêmes prescriptions, en termes à peu près identiques.

### Censure.

La censure, jusqu'à la fin de l'ancien régime, continua d'appartenir au lieutenant général de la police, dans les attributions duquel Louis XIV l'avait placée. Mais ce magistrat, auquel revenait, en définitive, l'appréciation des ouvrages dramatiques, quant à l'opportunité de leur représentation, eut toujours près de lui un fonctionnaire spécial chargé de lire les manuscrits et de lui en rendre compte.

Les lieutenants de police, en province, exerçaient la même autorité.

Les censeurs ont tué la censure, » a-t-on dit[1]. Il n'est pas douteux que l'on songeait en particulier aux censeurs du XVIIIe siècle. Nous répondrons que la censure s'est bien vengée!

L'abbé Chérier, « ce hongreur littéraire, » comme on l'a appelé[2], n'admettait pas qu'on pût écrire des phrases comme celle-ci : « J'irai moi-même au premier jour présenter requête au ministre dont je suis connu. » Il annotait en marge : « qu'on pourrait voir là une allusion au cardinal Fleury, et que ce prélat ministre ne saurait être décemment cité dans ces « gueuseries de théâtre!... » Il ne tolérait pas davantage ces expressions : « A sa rotondité, on le prendrait pour un président. » Certains membres de la magistrature, selon lui, eussent été en droit de se froisser!

Crébillon, qui lui succéda, avait un parti pris assez original : il refusait invariablement son *visa* aux œuvres de Voltaire. Le lieutenant de police intervint en personne pour autoriser la tragédie de *Mahomet*.

Marin, qui vint ensuite, fut d'abord assez débon-

1. Le mot est de M. de Montalembert.
2. M. Jules Bonnassies.

naire. Le gouvernement, d'ailleurs, trouva qu'il l'était trop et l'envoya à la Bastille pour avoir laissé jouer *Théagène et Chariclée*, de Dorat, pièce contenant quelques réflexions sur les rois fainéants! Sorti de la Bastille, il crut prudent de lire à l'avenir même entre les lignes, et sa circonspection lui fit perdre tout crédit auprès des auteurs contemporains, cela va sans dire. Beaumarchais ne l'estimait guère! *Les Guèbres* et *les Lois de Minos*, de Voltaire; *la Partie de chasse de Henri IV*, de Collé; *Barneveld*, de Lemièrre; *Maillard ou Paris sauvé* et *le Philosophe sans le savoir*, de Sedaine, furent impitoyablement interdits.

Crébillon le jeune, Sauvigny, Suard continuèrent la tradition.

Il faut reconnaître toutefois que, sous le règne de Louis XVI, on se départit beaucoup des rigueurs jadis accoutumées. Inertie, insouciance, curiosité... — instinct qui guide les frivolités vers le souffle qui les emportera... — la reine et la cour voulurent et obtinrent du roi, malgré sa résistance, qu'on jouât *le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro*.

Suard, lorsque Chénier lui présenta *Charles IX*, prononça d'abord son *veto*. La pièce fut jouée le 4 novembre 1789.

Il est vrai que déjà la monarchie ne s'appartenait plus.

### Droit des pauvres.

Ainsi que nous l'avons annoncé plus haut, les charges pesant sur les théâtres, du fait du droit des Pauvres, furent encore accrues, et cela dès la Régence. Le 5 février 1716, une ordonnance établit une nouvelle taxe d'un neuvième en sus du prix d'entrée, pour être employée à l'agrandissement des bâtiments de l'Hôtel-Dieu. Ce neuvième en sus, joint au sixième que l'on percevait pour l'Hôpital Général, aboutissait à faire prélever à peu près le quart de la recette. L'expression : *Quart des Pauvres* devint alors courante.

Certains auteurs ont prétendu que la nécessité de procurer des fonds au sieur de La Mare, en vue de l'achèvement de son magistral ouvrage, *le Traité de la Police*, avait été la cause déterminante de cette augmentation de l'impôt. Cela est loin de nous paraître certain[1]. Mais, toute contestation écartée sur ce point, il reste vrai que le commissaire de La Mare eut une très large part des bénéfices. Voici, en effet, ce que déclare Le Clerc-du-Brillet, continuateur de ses travaux, dans la tome IV de l'ouvrage :

« Le malheureux accident qui lui arriva le 20 mars 1713, de se casser la cuisse droite, et l'affreuse situation où il se trouvoit, firent beaucoup appréhender pour ses jours; la famille profita de ce contre-temps pour agir. On vit aussitôt ces grands Magistrats, M. le Premier Président de Mesme, et M. Daguessau, Procureur-Général, à présent Chancelier de France, accorder ouvertement leur protection, agir sans relâche, parler, écrire et déterminer le Roi à consentir en faveur de M. de La Mare, à une augmentation d'un neuvième sur les entrées aux spectacles : l'Ordonnance alloit être portée à la signature, lorsque Louis XIV tomba malade et mourut. Cet événement ne fit que suspendre l'exécution de la chose; M. le Premier Président et M. le Procureur-Général recommencèrent leurs sollicitations, et prirent la peine d'aller demander la même grâce à Mgr le duc d'Orléans, Régent du Royaume; ce prince, aussi juste que généreux, écouta favorablement la proposition et l'agréa, ajoutant : Qu'il connaissoit le commissaire de La Mare et qu'il vouloit lui faire autant de bien que Louis XIV avoit du dessein de lui en procurer. Pour assurer le recouvrement de la nouvelle augmentation sur les entrées aux spectacles, les Magistrats avoient trouvé bon qu'elle ne parût point sous le nom de M. de La Mare, et ils lui avoient laissé la liberté de choisir un des hôpitaux de Paris : sa prédilection pour l'Hôtel-Dieu, dont Madame sa sœur était Prieure, et en grande recommandation pour sa haute vertu, lui fit préférer cette sainte Maison : la conjoncture se trouvoit d'autant plus heureuse, que l'Hôtel-Dieu venait d'entreprendre le bâtiment d'une salle neuve pour le soulagement des pauvres malades.

« De là vient qu'il n'est parlé que de l'Hôtel-Dieu dans l'Ordonnance du Roi du 5 février 1716, qui a augmenté d'un neuvième les entrées aux spectacles; mais Sa Majesté ne lui en fit don qu'à cette condition expresse, d'en rendre une somme convenable à M. de La Mare pour récompense de ses longs services, pour le dédommager des avances qu'il avoit faites pour la composition et l'impression de son *Traité de la Police*, et pour le mettre en état d'achever un ouvrage si utile au public. Ce sont les mêmes termes dont S. A. R se servit, et qui ont été conservés mot pour mot tant dans la délibération du Bureau de l'Hôtel-Dieu du même jour 5 février 1716, que dans le traité qu'il fit avec M. de La Mare pour sa part qui devoit lui revenir dans ce don; elle fut convenue à trois cent mille livres, par acte passé par devant notaires le dix-neuf du même mois de février. »

Le Clerc-du-Brillet, pour nous donner d'autres témoignages éclatants de la grande faveur dont jouissait son prédécesseur sous le règne antérieur, nous apprend que Louis XIV, « faisant la Maison de M. le comte de Vermandois, en donna l'intendance à M. de La Mare; ce qui n'eut point de suite, parce que le Prince partit presque aussi-tôt pour l'armée, et mourut au commencement de la campagne. Cette récompense perdue, le Roi fit mettre M. de La Mare sur l'Etat en 1684 pour 1 000 livres de pension, qui fut augmentée d'autres 1 000 livres l'année suivante. »

C'était déjà beaucoup qu'une pension de 2 000 livres, pour l'époque. En ce qui touche le neuvième, l'exagération du récit est manifeste. Car il n'était point indifférent pour le succès du *Traité* que l'auteur eût bénéficié d'une protection aussi officielle! Et, d'autre part, si le Régent avait eu pour but unique de doter cette compilation de 300 000 livres, il n'aurait assurément pas grevé d'une manière définitive les théâtres, dont l'agrément lui tenait fort au cœur, d'un surcroît de difficultés matérielles. Sa munificence eût découvert d'autres subsides, à moins qu'elle n'eût renoncé à les chercher.

Les directeurs de théâtres renouvelèrent, quant au neuvième, les prétentions qu'ils avaient émises jadis pour alléger leur budget. Ils essayèrent de défalquer leurs frais avant la perception. Une ordonnance du 4 mars 1719 les arrêta encore dans cette voie :

« Sa Majesté, étant informée qu'au préjudice desdites lettres-patentes et ordonnances dont les dispositions sont si précises, les directeurs de l'Opéra et les Comédiens François et Italiens ont, depuis quelques mois, prétendu que le sixième et le neuvième

1. Bonnassies, *Les Spectacles forains et la Comédie-Française*, p. 149.

ci-devant attribués à l'Hôpital-Général et à l'Hôtel-Dieu ne doivent être perçus qu'après avoir prélevé les frais de représentation, ce qui est manifestement contraire aux termes desdites lettres-patentes et ordonnances, et ne peut d'ailleurs avoir aucune apparence de justice; d'autant que le sixième et le neuvième étant perçus par augmentation, les directeurs de l'Opéra et les comédiens reçoivent pour leur compte les sommes qu'ils faisoient précédemment, sans aucune diminution, et sur lesquelles ils étoient obligés de payer les mêmes frais auxquels les spectacles sont nécessairement assujettis; Sa Majesté, de l'avis de M. le duc d'Orléans, Régent, désirant faire cesser tout prétexte de difficulté à cet égard, afin que lesdits Hôpital-Général et Hôtel-Dieu jouissent, pour la subsistance et le soulagement des pauvres, d'un secours sans lequel ils ne pourroient se soutenir, a ordonné et ordonne que, conformément auxdites lettres-patentes des 25 février 1699, 30 août 1701, 7 octobre 1704, 8 janvier 1715 et à son ordonnance du 5 février 1716, le sixième et le neuvième continueront à être perçus au profit dudit Hôtel-Dieu et de l'Hôpital-Général, par augmentation des sommes qu'on recevoit, avant lesdites lettres-patentes et ordonnances, pour les places et les entrées aux Opéra, Comédies et autres spectacles publics qui se jouent à Paris par permission de Sa Majesté, même aux spectacles des foires, sans aucune diminution ni retranchement, sous prétexte de frais ou autrement. »

C'est donc toujours le même argument qu'on fait valoir. Sous prétexte que, l'impôt venant en sus, les théâtres peuvent élever le prix des places, et que le public paye davantage, on allègue que la charge est nulle! Par malheur, les événements démentent de jour en jour plus nettement cette solution donnée aux débats. Pour ne pas voir tomber l'Académie de Musique, on l'autorise, le 10 avril 1721, à prélever, une fois le sixième acquitté, 600 livres chaque jour pour les frais. Le neuvième ne frappe plus que le reste.

Le 21 juillet, même mesure pour l'Opéra-Comique, qui peut prélever 150 livres.

Le 14 octobre 1736 seulement, la Comédie-Française fait rendre une ordonnance qui étend en sa faveur l'application de ce procédé. Et elle prélève 300 livres, de même que la Comédie-Italienne[1]. Un arrêt du Conseil, du 18 juin 1725, renouvelle ces dispositions.

Mais comment perçoit-on les taxes? — Une délibération des administrateurs de l'Hôtel-Dieu, du 22 juin 1725, commet le sieur de la Rivière pour faire la recette du neuvième aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, et lui abandonne un sol par livre pour son contrôle. Une nouvelle délibération du 6 mars 1731 le commet également pour l'Opéra, la Comédie-Française et la Comédie-Italienne, avec mission d'assister au compte de chaque représentation. Un ordre de M. de Maurepas, du 12 mai, autorise cette remise de pouvoirs tant pour l'Hôpital Général que pour l'Hôtel-Dieu; et, comme l'ingérence de La Rivière souffre de la part des intéressés quelques difficultés, une ordonnance de Hérault, lieutenant de police, du 17 mai 1732, en prescrit le libre exercice. Sur quoi, une délibération de la compagnie de l'Hôtel-Dieu, du 12 mai 1733, arrête que son commissaire « se transportera à l'Opéra à chaque représentation, assistera au compte, fera la vérification de tous les billets qui auront été délivrés pour les premières, secondes et troisièmes loges, le parterre, l'amphithéâtre, les balcons, coulisses[2] et théâtre, et pour toutes les autres places; après laquelle vérification, il signera la feuille de produit conjointement avec les directeurs dudit Opéra, de laquelle feuille il remettra copie par luy certifiée tous les mois à M. le Receveur général, avec la part revenante à l'Hôtel-Dieu dans le produit y contenu, dans lequel contenu sera compris celuy des abonnemens des loges et autres places; le dit sieur de La Rivière fera les mêmes opérations aux Comédies-françoise et italienne, et le produit de la Comédie-françoise appartenant à l'Hôtel-Dieu luy sera remis par le sieur Romancau, auquel le dit sieur de La Rivière continuera de payer soixante-quinze livres par année, à commencer du premier janvier mil sept cent trentre-trois... Et pour l'exécution du contenu cy-dessus, dont le sieur de La Rivière donnera sa soumission, la Compagnie est convenue et luy accorde pour appointemens et frais quinze deniers pour livre de la recette nette et effective dudit neuvième appartenant à l'Hôtel-Dieu sur les spectacles de l'Opéra, des Comédies françoise et italienne et des foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent, à commencer du premier janvier mil sept cent trente-trois, sans pouvoir employer dans ses comptes en dépence aucuns frais de controlleurs et commis à tous les spectacles, dont il se charge, ainsy que des soixante-quinze livres cy-dessus accordées par année au sieur Romancau, sans pouvoir en rien répéter contre l'Hôtel-Dieu[3]. »

En 1737, le neuvième sur les comédies est réduit au dixième. Un peu plus tard, la même concession est faite à l'Opéra.

Puis on en vient, à la suite de contestations sans nombre, et de procès entre les administrateurs des hôpitaux et les directeurs de théâtre, à l'idée de l'abonnement, laquelle, d'ailleurs, n'est pas nouvelle. En conséquence, le 28 mai 1762, un traité est passé devant Dutartre, notaire, entre les hôpitaux et les deux comédies. (On sait que, depuis le mois de janvier, l'Opéra-Comique est réuni à la Comédie-Italienne.) L'abonnement est conclu pour neuf ans. La Comédie-Française versera pour chaque exercice 60 000 livres, la Comédie-Italienne 40 105 livres, et l'Opéra-Comique 14 895 livres. Une convention dans le même sens est signée avec Rebel et Francœur, qui tiennent l'Opéra, pour 70 000 livres. M. Bonnassies lui donne pour date le 1er avril.

En 1771, l'abonnement de l'Opéra fut renouvelé pour 72 000 livres. Les hôpitaux refusèrent de renouveler celui des comédies. Au cours d'un échange de mémoires et de requêtes adressés au Conseil, un arrêt du 22 mars 1771 statue que l'abonnement sera continué par provision.

Les spectacles secondaires avaient, pour la plupart aussi, contracté des abonnements. Les dates originaires sont inconnues. Mais nous voyons que, en 1783, le sieur Astley, qui vient de fonder un Cirque, l'Amphithéâtre Anglois, s'arrange pour 600 livres. En 1784, les Petits Comédiens de S. A. S. le comte de Beaujolais pour 400 livres; Lasalle, entrepreneur

1. Délib., Hôtel-Dieu, 18 février 1750. Reg. 119.

2. On avait installé des places dans les coulisses, dans l'espoir d'échapper, pour elles, au droit des pauvres, puisqu'elles ne faisaient pas partie du théâtre proprement dit.

3. Délib. Hôtel-Dieu, 12 mai 1733. Reg. 102.

du Waux-Hall d'Hiver, qui jusqu'alors a été excepté du droit des pauvres, pour 1 200 livres. L'abonnement d'Astley est élevé à 4 200 livres[1].

En 1785, Dorfeuille et Gaillard, pour les Variétés, s'engagent à une redevance de 60 000 livres pendant deux ans[2].

Pour deux ans également, à compter du 2 janvier 1786, Arnould et Audinot, qui ont repris l'Ambigu-Comique, obtiennent de ne solder le quart que sur une somme indistinctement fixée à 1 000 livres pour chaque représentation[3].

Et en 1789, Léonard, Auber et consorts, entrepreneurs du Théâtre de Monsieur obtiennent que le dit quart ne sera pris que sur les recettes des dix-premiers jours de chaque mois[4].

# LE THÉATRE PENDANT LA PÉRIODE RÉVOLUTIONNAIRE DE 1790 A 1806

## LA LIBERTÉ DES SPECTACLES

La loi des 16-24 août 1790, sur l'organisation judiciaire, disposa, dans son titre XI, art, 4 : « Les spectacles publics ne pourront être permis et autorisés que par les officiers municipaux. Ceux des entrepreneurs et directeurs actuels qui ont obtenu des autorisations, soit des gouverneurs des anciennes provinces, soit de toute autre manière, se pourvoiront devant les officiers municipaux, qui confirmeront leur jouissance pour le temps qui en reste à courir, à charge d'une redevance envers les pauvres. »

Cette mesure provisoire, qui déjà faisait évanouir le peu qui subsistait alors de l'idée de monopole, fut suivie de la fameuse loi des 13-19 janvier 1791 : « Tout citoyen, disait l'article 1er, pourra élever un théâtre public pour y faire représenter les pièces de tous genres, en faisant préalablement à l'établissement de son théâtre sa déclaration à la municipalité des lieux. »

Cette liberté, loyalement proclamée avec tant d'autres, était destinée, comme elles, à demeurer dans le domaine des principes. Si les théâtres pouvaient s'ouvrir sans requérir le privilège de jadis, du moins combien furent fermés sur l'ordre de l'autorité! Et à quelles conditions leur laissait-on le droit de vivre!

Des spectacles nouveaux s'élevèrent de tous côtés : — Le 1er septembre 1791, le Théâtre du Marais, rue Culture-Sainte-Catherine; — le 12 janvier 1792, le Théâtre du Vaudeville; — le 20 octobre 1792, le Théâtre du Palais, qui prend, en 1793, le nom de Théâtre de la Cité, et plus tard celui de Cité-Variétés; — en 1792 encore, rue Saint-Martin, le Théâtre de Molière, qu'on appelle presque aussitôt Théâtre National de Molière, puis Théâtre des Sans-Culottes en 1793. Il reprendra son nom de Théâtre de Molière après la Terreur, et s'appellera, en 1800, Variétés nationales et étrangères; — le 1er juillet 1793, le Théâtre de Louvois, rue de Louvois.

La même année, Mlle Montansier fonde le Théâtre-National, rue de Richelieu, en face de la Bibliothèque.

On voit apparaître aussi le Théâtre de Marat, rue de l'Estrapade; — le Boudoir des Muses, appelé, par la suite, Théâtre de la Vieille rue du Temple; — le Théâtre de la rue du Chaume; — le Théâtre de la rue du Bac, dit plus tard Théâtre de la Victoire; — puis, sur le boulevard du Temple, les Elèves de Thalie, les Petits-Comédiens-Français, le Théâtre Minerve; — le Théâtre de la Liberté, à la foire Saint-Germain; — en 1799, en 1800, le Théâtre des Troubadours, qui s'établit d'abord dans la salle Molière, ensuite dans la salle Louvois, et le Théâtre des Jeunes Elèves, rue Dauphine, etc., etc.

Quant aux scènes anciennes, la plupart changent de nom, et plus souvent de direction. Le Théâtre du Palais-Royal s'appelle, en avril 1791, Théâtre-Français de la rue de Richelieu, et, après le 10 août, Théâtre de la Liberté et de L'Egalité, puis Théâtre de la République. Les Elèves de l'Opéra lui prennent son ancien nom de Variétés-Amusantes. La Gaité, en 1795, s'appelle pour quelque temps Théâtre d'Emulation. Le théâtre Montansier, au Palais-Royal, devient le Théâtre de la Montagne en 1793, et le Théâtre des Variétés en 1795. Celui des Associés devient le Théâtre Patriotique.

Franconi, qui succède à Astley, fonde le Cirque Olympique.

## POLICE

La loi des 16-24 août 1790, titre XI, article 3, avait confié à la vigilance et à l'autorité des corps municipaux le maintien du bon ordre dans les spectacles.

La loi des 13-19 janvier 1791 s'exprima elle-même en ces termes :

« Art. 6. — Les entrepreneurs et les membres des différents théâtres seront, à raison de leur état, sous l'inspection des municipalités; ils ne recevront des ordres que des officiers municipaux... qui ne pourront rien enjoindre aux comédiens que conformément aux lois et règlements de police; règlements sur lesquels le Comité de Constitution dressera incessamment un projet d'instruction. Provisoirement, les anciens règlements seront exécutés. »

C'est à la municipalité de Paris que le décret du 2 août 1893 confiait le soin de faire exécuter ses dispositions. Le décret du 14 août autorisait les conseils des communes à diriger les spectacles. L'article 3 de la loi du 1er septembre répétait : « La police des spectacles continuera d'appartenir exclu-

1. Délib., Hotel-Dieu, 17 novembre 1784. Reg. 1 4.
2. Ds, 26 janvier 1785. Reg. 155.
3. Ds, 27 octobre 1784. Reg. 1.6.
4. Ds, 11 février 1789. Reg. 159.

sivement aux municipalités. » L'arrêté du 25 pluviôse an IV chargeait les officiers municipaux de veiller à ce que ses prescriptions fussent respectées. Un autre arrêté du 1er germinal an VII leur enjoignait de prendre certaines mesures pour prévenir les dangers d'incendie.

Mais ce système, qui faisait dépendre des municipalités la police de la scène, la police de la salle et la police extérieure, fut bientôt et définitivement abandonné pour Paris. Tandis que l'article 13 de la loi du 28 pluviôse an VIII confiait encore la police des théâtres, dans les départements, aux maires, et, à leur défaut, aux adjoints, l'article 16 de la même loi faisait passer ces attributions, dans la capitale, entre les mains du préfet de police. Et l'article 12 de l'arrêté du 12 messidor suivant, qui déterminait les fonctions de ce magistrat, disposait : « Il aura la police des théâtres en ce qui touche la sûreté des personnes, les précautions à prendre pour prévenir les accidents, et assurer le maintien de la tranquillité et du bon ordre tant au dedans qu'au dehors. »

Un arrêté du 3 brumaire an IX étendit l'autorité du préfet de police sur tout le département de la Seine, et sur les communes de Saint-Cloud, Meudon et Sevres.

A dater d'un arrêté du 5 brumaire an IX, les municipalités furent dépouillées pour quelques années de leur autorité sur les spectacles. Ledit arrêté, qui précisait les attributions des commissaires généraux de police dans les départements, rééditait à leur profit et dans les même termes les dispositions de l'article 12 de l'arrêté du 12 messidor an VIII. Ces fonctionnaires étaient, d'ailleurs, placés sous la dépendance des préfets.

Le décret du 17 frimaire an XIV (8 décembre 1805) revint, en ce qui concerne les départements, à la législation antérieure, en continuant d'utiliser toutefois, dans une certaine mesure, le concours des commissaires généraux de police. Il était ainsi conçu : « Art. I. Les commissaires généraux de police sont chargés de la police des théâtres, seulement en ce qui concerne les ouvrages qui y sont représentés. — Art. II. Les maires sont chargés, sous tous les autres rapports, de la police et du maintien de l'ordre et de la sûreté. »

## LA CENSURE SOUS LA RÉVOLUTION

La loi des 13-19 janvier 1791, qui proclamait la liberté des théâtres, abolit aussi la censure. L'article 6 disposa :

« Les entrepreneurs et les membres des différents théâtres seront, à raison de leur état, sous l'inspection des municipalités; ils ne recevront des ordres que des officiers municipaux, qui ne pourront arrêter ni défendre la représentation d'une pièce, sauf la responsabilité des auteurs et des comédiens, et qui ne pourront rien enjoindre aux comédiens que conformément aux règlements de police. »

*Sauf la responsabilité des auteurs et des comédiens,* — voilà un avertissement qui laissait fort à entendre... On sait quelle était alors la nature des griefs et la forme des procès! Les auteurs n'avaient guère le choix des sujets, ni les comédiens la liberté d'accepter tous les rôles. Il fallait se soumettre, ou s'abstenir. Beaucoup par conviction, beaucoup d'autres par nécessité, dirigèrent le courant ou se résignèrent à le suivre.

Dès le 4 janvier 1791, à la Comédie-Française, devenu le Théâtre de la Nation, on joue *la Liberté conquise ou le Despotisme renversé;* le 25 février, *le Mari directeur ou le Déménagement du Couvent;* le 28 mars, *les Victimes cloitrées.* En 1792, en 1793, on affiche à l'Ambigu *la Journée de Varennes ou le Maître de poste de Sainte-Menehould;* au Théâtre-National, *les Catilinas modernes,* glorification touchante de Marat! Au Vaudeville, *la Nourrice républicaine,* avec *la Carmagnole* arrangée en berceuse pour la circonstance; au Théâtre de la République, le 18 octobre 1793, *le Jugement dernier des rois;* au Théâtre-Feydeau, le 26 janvier, *la Papesse Jeanne;* au Théâtre Louvois, le 18 août, *Une Journée au Vatican ou le Souper du Pape;* au Théâtre de le Cité, *les Moines gourmands, les Dragons et les Bénédictines, A bas la Calotte, l'Esprit des Prêtres;* etc., etc.

A l'Opéra même, on donne *la Journée du 10 Août ou la Chute du dernier Tyran; la Montagne ou la Fondation du Temple de la liberté.* A l'Opéra-Comique-National, *Marat dans le souterrain des Cordeliers ou la Journée du 10 Août.*

Par contre, on interdit les pièces libertaires, mais pacificatrices, de Beffroy de Reigny. On emprisonne Radet et Desfontaines, auteurs d'une pièce sans intention politique aucune, *la Chaste Suzanne,* représentée au Vaudeville le 5 janvier 1793; on avait surpris cette phrase dans le dialogue :

« Vous êtes ses accusateurs, vous ne pouvez être ses juges! »

Le Théâtre de la Nation était taxé de réaction. Il avait pourtant donné, on vient d'en juger, la preuve d'un certain *civisme.* Il est vrai que son répertoire demeurait assez varié, et qu'en 1792, on y jouait encore *la Partie de Chasse de Henri IV.* Il aurait peut-être fallu lui garder quelque reconnaissance, en outre de ses services actuels voués à la cause révolutionnaire, d'avoir donné accès jadis au *Mariage de Figaro,* et d'avoir, le premier, mis en scène *Charles IX* ou *l'Ecole des Rois.*

A la suite de dissensions intestines — provoquées par l'ambition un peu fiévreuse de Talma — et aussi de troubles graves dans la salle, les représentations de *Charles IX* avaient été interrompues par le comité le 26 septembre 1790. Le lendemain, le Conseil de Ville ordonnait la clôture jusqu'à la reprise de la pièce. Le comité avait dû céder.

Le 3 janvier 1793, on jouait *l'Ami des Lois,* de Laya, une œuvre vraiment hardie par ces temps difficiles, et dans laquelle Robespierre et Marat, désignés sans détour, ne trouvaient pas précisément une apologie de leur vie publique. Le 12 janvier, un arrêté de la Commune interdit la représentation. Tandis que le public, accouru malgré la défense, emplit la salle et réclame le spectacle, Laya se rend à la Convention et proteste contre l'arrêté. L'assemblée se prononce aussitôt :

« La Convention Nationale, sur la lecture donnée d'une lettre du maire de Paris, qui annonce qu'il y a un rassemblement autour du Théâtre de la Nation, qui demande que la Convention Nationale prenne en considération une députation dont le peuple attend l'effet avec impatience, et dont l'objet est d'obtenir une décision favorable, afin que la pièce *l'Ami des Lois* soit représentée nonobstant l'arrêté du Corps municipal de Paris qui en défend la représentation, passe à l'ordre du jour, motivé sur ce qu'il n'y a point de loi qui autorise les corps municipaux à censurer les spectacles. »

En conséquence de ce décret, le Conseil Exécutif prit, le 14 janvier, un arrêté dont la teneur suit :

« Le Conseil Exécutif provisoire, en exécution du décret de la Convention Nationale de ce jour, délibérant sur l'arrêté du Conseil général de la Commune de Paris, en date du même jour, par lequel il est ordonné que les spectacles seront fermés aujourd'hui; considérant que les circonstances ne nécessitent pas cette mesure extraordinaire, arrête que les spectacles continueront d'être ouverts. Enjoint néanmoins, au nom de la paix publique, aux directeurs des différents théâtres, d'éviter la représentation des pièces qui, jusqu'à ce jour, ont occasionné quelque trouble et qui pourraient le renouveler dans le moment présent; charge le maire et la municipalité de Paris de prendre les mesures nécessaires pour l'exécution du présent arrêté. »

Mais la Convention, devant laquelle cette décision elle-même avait été attaquée, la mit à néant le 16 janvier :

« La Convention Nationale casse l'arrêté du Conseil Exécutif provisoire, en ce que l'injonction faite aux directeurs des différents théâtres, étant vague et indéterminée, blesse les principes, donnerait lieu à l'arbitraire, et est contraire à l'article 6 de la loi du 13 janvier 1791, qui porte que : *Les entrepreneurs ne recevront des ordres que des officiers municipaux, qui ne pourront arrêter ni défendre la représentation d'une pièce, sauf la responsabilité des auteurs et des comédiens, que conformément aux lois et aux réglements de police.* »

Hélas! les temps marchaient vite! Que l'on rapproche de ces proclamations le procès-verbal de la séance du 31 mars. Moins de trois mois seulement s'étaient écoulés :

« Genessieu. — Je demande la parole pour un objet qui intéresse la tranquilité publique. Dernièrement, je me trouvais au Théâtre Montansier; on y jouait *Mérope*, tragédie très connue de Voltaire. Tous les patriotes qui s'y trouvèrent furent indignés de voir que, dans les circonstances où nous nous trouvons, on jouât une pièce dans laquelle une reine en deuil pleure son mari et désire ardemment le retour de deux frères absents. Le trouble que causa cette représentation fit croire qu'elle ne serait plus jouée, mais elle est affichée aujourd'hui sur un théâtre qui prend le faux nom de patriote. Je demande que, par décret, l'Assemblée défende cette représentation.

« M. Boissy-d'Anglas. — Je propose cette rédaction : La Convention Nationale charge son comité d'instruction publique de lui présenter une loi sur la surveillance des spectacles, et, quant au fait dénoncé par l'un de ses membres, que la tragédie de *Mérope* est affichée pour être représentée sur l'un des théâtres de Paris, charge le maire de prendre les mesures nécessaires pour empêcher la représentation de cette pièce. »

Cette rédaction est adoptée.

Bien mieux. Le 2 août, la Convention rend un décret en ces termes :

« *Article premier.* — A compter du 4 de ce mois et jusqu'au 1er septembre prochain, seront représentées trois fois la semaine, sur les théâtres de Paris qui seront désignés par la municipalité, les tragédies de *Brutus, Guillaume Tell, Caius Gracchus* et autres pièces dramatiques qui retracent les glorieux événements de la Révolution et les vertus des défenseurs de la liberté. Une de ces représentations sera donnée chaque semaine aux frais de la République[1].

« *Art. 2.* — Tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public et à réveiller la honteuse superstition de la royauté sera fermé, et les directeurs punis selon la rigueur des lois.

« La municipalité de Paris est chargée de l'exécution du présent décret[2]. »

Le Théâtre de la Nation, entre tous, fut le plus cruellement frappé. Les hommes qui, à cette époque, avaient substitué le tyrannisme à la monarchie, au nom de la liberté; la poignée de sectaires qui opprimaient la France courbée sous leur audace et leur effronterie; les aventuriers sans scrupule, les chevaliers de politique, dont la célébrité, née de la veille, allait être flétrie le lendemain, ne pardonnaient pas à la vieille Comédie ses origines, ni son long et glorieux passé. Ils lui tenaient rigueur de ne s'être point prosternée devant les clubs, de n'avoir cédé qu'à contre-cœur à la pression des circonstances en jouant quelques ouvrages ridicules et indignes d'elle, et d'avoir cherché courageusement à sauver, au milieu du désordre de toutes choses élevées, son aristocratie littéraire et la renommée universelle de sa distinction. On guettait un prétexte pour abattre les murailles de ce dernier temple voué aux Arts et au bon goût, et, faute de le trouver, on s'arma d'une mauvaise querelle.

*Paméla*, une pièce dépourvue d'aucune allusion aux événements qui passionnaient Paris, — ce qui déjà était presque un crime, — écrite en assez belle langue par François de Neufchâteau, pleine de sentiments magnanimes et généreux, avait été représenté pour la première fois le 1er août 1793. On y avait remarqué certaine scène au cours de laquelle un personnage se reprochait son zèle contre les réformés, s'accusait de persécution et prétendait s'affermir désormais dans la tolérance.

Les Jacobins n'admettaient point que la persécution fût condamnable, puisqu'ils vivaient d'elle. Le 29 août, on allait commencer la neuvième représentation de cette pièce, lorsqu'une interdiction survint de la Commune. L'auteur, d'accord avec ses interprètes, ayant supprimé quelques passages qu'il croyait spécialement visés par cette décision, *Paméla* reparut le 2 septembre sur l'affiche, et celle-ci portait la mention accoutumée en pareil cas : « avec des changements ». La soirée n'alla point sans quelques clameurs de commande, et la dénonciation fit son infâme office.

Le 3 septembre, le Comité de Salut Public rendit un arrêté en cette forme :

« Le Comité de Salut Public, considérant que des troubles se sont élevés dans la dernière représentation du Théâtre-Français, où les patriotes ont été insultés; que les acteurs et actrices de ce théâtre ont donné des preuves soutenues d'un incivisme caractérisé depuis la Révolution et représenté des pièces antipatriotiques,

« Arrête :

« 1° Que le Théâtre-Français sera fermé;

« 2° Que les comédiens du Théâtre-Français et

1. Un décret du 3 pluviôse an II (22 janvier 1794) alloua pour cet objet un crédit de 100 000 francs.

2. La loi du 14 du même mois chargea les conseils généraux des communes de diriger les spectacles, et d'y faire représenter les pièces les plus propres à former l'esprit public et à développer l'énergie républicaine.

l'auteur de *Paméla*, François (de Neufchâteau) seront mis en état d'arrestation dans une maison de sûreté et les scellés apposés sur leurs papiers.

« Ordonne à la police de Paris de tenir plus sévèrement la main à l'exécution de la loi du 2 août dernier, relativement aux spectacles. »

La Convention, dominée par l'épouvante de la suspicion, s'empressa de décréter des conclusions conformes, le jour même :

« La Convention Nationale approuve l'arrêté pris le 2 septembre par le Comité de Salut Public, et renvoie au Comité de Sûreté Générale pour l'examen des papiers qui seront trouvés sous les scellés. »

Bien que légalement, le régime répressif dût seul être appliqué, le Conseil général de la Commune exerçait en fait la censure. Un rapport d'un administrateur de la police, du 24 ventôse an II, nous apprend que la question de savoir si les pièces continueraient d'être examinées avant leur représentation avait été posée au Conseil général, et que ce dernier était passé à l'ordre du jour motivé sur ce que la loi lui confiait la surveillance des spectacles.

Toutes les pièces nouvelles étaient examinées avec un soin jaloux. Quant au répertoire ancien, il se trouva soumis à des mutilations sans nombre, à des remaniements inspirés d'une puérilité déconcertante, résolus avec une irrévérence scandaleuse envers la mémoire des génies nationaux. Toutes les œuvres de Molière, de Corneille, de Racine, de Voltaire étaient défigurées sans le moindre scrupule. Depuis longtemps déjà, les acteurs paraissaient avec la cocarde, dans les rôles antiques comme dans les rôles modernes. On en arriva à supprimer non seulement les titres nobiliaires, mais jusqu'aux expressions de « monsieur », « madame ». On s'appela « citoyen », dans *Phèdre* et dans *le Misanthrope*[1]... Dans la partie d'échecs du *Bourru bienfaisant*, c'est : « Échec au tyran! » qu'il fallut dire, au lieu de : « Échec au roi!! »

La réaction thermidorienne fut aussi violente au théâtre que partout ailleurs. On ne se contenta pas de reprendre toutes les pièces naguère proscrites, on créa un répertoire destiné à recueillir des applaudissements plus chaleureux en l'honneur de la délivrance et à provoquer des manifestations plus éloquentes contre la faction du crime à présent impuissante. Les orchestres accompagnent maintenant *le Réveil du Peuple*, au lieu de *la Carmagnole*. La peur a disparu avec le danger, et la haine s'exhale avec d'autant plus de violence qu'elle fut plus longtemps comprimée. Au Théâtre de la Cité lui-même, on joue *l'Intérieur des Comités révolutionnaires ou les Aristides modernes;* au Théâtre Molière, *le Souper des Jacobins;* etc.

Toutefois, parmi les douze commissions instituées par le décret des 12-13 germinal an II, celle de l'Instruction publique, ayant la surveillance des spectacles, rétablit formellement la censure par un arrêté du 25 floréal an III.

Le 18 nivôse an IV, le Directoire, ému des mouvements divers de l'opinion et de l'ardeur de la réaction, prit un arrêté dont voici les termes :

« Tous les directeurs, entrepreneurs et propriétaires des spectacles de Paris sont tenus, sous leur responsabilité individuelle, de faire jouer chaque jour par leur orchestre, avant la levée de la toile, les airs chéris des républicains, tels que *la Marseillaise, Ça ira!, Veillons au Salut de l'Empire* et *le Chant du départ*. — Dans l'intervalle des deux pièces, on chantera toujours l'hymne des Marseillais ou quelque autre chanson patriotique. Le Théâtre des Arts donnera, chaque jour de spectacle, une représentation de *l'Offrande à la Liberté*, avec ses chœurs et accompagnement, ou quelque autre pièce républicaine. — Il est expressément défendu de chanter, laisser ou faire chanter l'air homicide dit *le Réveil du Peuple*. — Le Ministre de la Police générale donnera les ordres les plus précis pour faire arrêter tous ceux qui, dans les spectacles, appelleraient par leurs discours le retour de la royauté, provoqueraient l'anéantissement du Corps législatif ou du Pouvoir exécutif, exciteraient le peuple à la révolte, troubleraient l'ordre et la tranquillité publique, et attenteraient aux bonnes mœurs. »

Un arrêté du 27 nivôse étendit l'application de ces prescriptions à toutes les provinces du territoire.

A son tour, l'arrêté du 25 pluviôse an IV disposa :

« *Article premier.* — En exécution des lois qui attribuent aux officiers municipaux des communes la police et la direction des spectacles, le bureau central de police, dans les cantons où il en est établi, et les administrations municipales, dans les autres cantons de la République, tiendront sévèrement la main à l'exécution des lois et règlements de police sur le fait des spectacles, notamment des lois rendues les 16-24 août 1790, 2 et 14 août 1793; en conséquence, ils veilleront à ce qu'il ne soit représenté sur les théâtres établis dans les communes de leur arrondissement aucune pièce dont le contenu puisse servir de prétexte à la malveillance et occasionner du désordre, et ils arrêteront la représentation de toutes celles par lesquelles l'ordre public aurait été troublé d'une manière quelconque.

« *Art. 2.* — Conformément à l'article 2 de la loi du 2 août précitée, le bureau central de police et les administrations municipales feront fermer les théâtres sur lesquels seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public et à réveiller la honteuse superstition de la royauté, et ils feront arrêter et traduire devant les officiers de police judiciaire compétents les directeurs desdits théâtres, pour être punis suivant la rigueur des lois. »

On sait que la politique du Directoire consista en une oscillation constante entre tous les partis. Les Jacobins dressaient encore parfois la tête. A la veille du 18 fructidor, ils firent interdire une pièce de Martainville, *les Assemblées primaires ou les Elections*, dans laquelle ils se trouvaient passablement malmenés.

Sous le Consulat, l'exercice de la censure fut des plus rigoureux. Bonaparte, assez puissant déjà pour que le souci de la légalité ne l'embarrassât point, se contenta de donner des instructions, et les ministres s'empressèrent d'agir au delà même de ses souhaits.

Voici le texte d'une circulaire du ministre de l'intérieur adressée aux préfets, le 22 germinal an VIII : il y aurait là matière à bien des réflexions!

« Les spectacles ont attiré la sollicitude du gouvernement. C'est témoigner au peuple intérêt et respect que d'éloigner de ses yeux tout ce qui n'est pas digne de son estime, et tout ce qui pourrait blesser ses opinions ou corrompre ses mœurs.

« Convaincu de cette vérité, le Gouvernement m'a chargé de l'honorable soin de surveiller les théâtres. Vous m'aiderez à justifier sa confiance.

« Désormais, les seuls ouvrages dont j'aurai auto-

1. Voy. Th. Muret, *L'Histoire par le Théâtre*, t. I, p. 89.

visé la représentation à Paris pourront être joués dans les départements. Vous recevrez incessamment la liste des pièces, tant anciennes que modernes, qui pourront être mises ou remises au théâtre, et vous veillerez à ce qu'aucune autre ne soit placée sur le répertoire des directeurs de spectacles.

« Si quelques-uns de ces directeurs désiraient mettre au théâtre des ouvrages qui ne fussent point sur la liste, vous m'en adresserez les manuscrits avec votre avis, pour que je puisse prononcer. »

Une nouvelle circulaire du 7 messidor an X, adressée par le conseiller d'Etat chargé de l'instruction publique aux préfets, leur prescrit de faire représenter, le plus qu'ils pourront, les ouvrages anciens et modernes joués sur le Théâtre-Français, d'écarter de tout leur pouvoir les rapsodies des petits théâtres de Paris, et de ne permettre que comme accessoires les pièces de l'Opéra-Comique et du Vaudeville.

Enfin, une autre circulaire, du même personnage aux mêmes fonctionnaires, leur enjoint d'exiger par avance des directeurs le répertoire de chaque trimestre, et de le lui adresser pour le mettre à même de l'arrêter, le Gouvernement ne voulant point qu'aucune pièce fût jouée sur aucun théâtre sans l'approbation de l'autorité supérieure.

L'article 14 du décret du 8 juin 1806 disposait qu'aucune pièce ne pourrait être jouée sans l'autorisation du ministre de la police générale.

Nous n'apprécierons pas la façon dont fut exercée la censure sous le premier Empire. On sait, du reste, que le gouvernement de Bonaparte ne péchait point par excès de tolérance !

## LE DROIT DES PAUVRES SOUS LA RÉVOLUTION

La loi des 4, 5, 6 août 1790 supprima, on le sait, toutes les dîmes et redevances dont jouissaient les gens de mainmorte. Le droit des pauvres eût, dès lors, disparu si cette loi, ne se bornant pas à une déclaration de principe, avait immédiatement pourvu aux mesures pratiques qu'elle se contentait d'annoncer en vue de secourir l'indigence.

Quelques jours après, la loi des 16-24 août, qui plaçait les spectacles publics sous l'autorité des officiers municipaux, enjoignit à ceux-ci de ne confirmer les droits préexistants des entrepreneurs qu'*à charge d'une redevance envers les pauvres*.

Lorsque intervint la loi des 13-19 janvier 1791 sur la liberté des théâtres, ceux-ci refusèrent catégoriquement d'acquitter aucun impôt de ce genre, sous le prétexte que leur émancipation entrainait, par voie de conséquence, l'abolition de toute charge[1].

Un arrêté du 11 nivôse an IV fit cesser cette interprétation, en prescrivant à tous les théâtres de Paris et de la province de donner chaque mois une représentation au profit des pauvres ; pour ces représentations, ils étaient autorisés à tiercer le prix des places « et à recevoir les rétributions volontaires de tous ceux qui désireraient concourir à cette bonne œuvre ». Le relevé des encaissements devait être fait, à Paris, par une commission déléguée du ministre de l'intérieur, et, dans les départements, par les agents municipaux.

Enfin la loi du 7 frimaire an V, qui créa l'assistance publique des bureaux de bienfaisance, reprit l'ancien système de la monarchie et disposa en ces termes :

« *Article premier.* — Il sera perçu un décime par franc (deux sous pour livre) en sus du prix de chaque billet d'entrée, pendant six mois, dans tous les spectacles où se donnent des pièces de théâtre, des bals, des feux d'artifice, des concerts, des courses, et des exercices de chevaux, pour lesquels les spectateurs payent. La même perception aura lieu sur le prix des places louées pour un temps déterminé.

« *Art. 2.* — Le produit de la recette sera employé à secourir les indigents qui ne sont pas dans les hospices.

« *Art. 3.* — Lesdites administrations (bureau de bienfaisance) détermineront les mesures qu'elles croiront convenables pour assurer le recouvrement du droit ordonné par l'article 1er. »

On voit toutefois que le taux de l'impôt se trouvait considérablement abaissé. Ce n'était plus le quart que l'on percevait, mais le dixième, c'est-à-dire ce qui revenait jadis au seul Hôtel-Dieu, dans les dernières années de l'ancien régime.

On a cru devoir faire ressortir une innovation dans le caractère de la nouvelle taxe, en ce qu'elle frappait tous les genres de spectacles, et non plus uniquement les théâtres[1]. — Mais nous avons signalé, dans un précédent chapitre, qu'on n'avait point négligé d'imposer les waux-halls et les cirques avant 1789.

La véritable innovation consistait dans ce fait que les hospices voyaient échapper un énorme revenu, sans qu'on le remplaçât d'autre part.

Le 29 frimaire, un arrêté du Directoire confia aux entrepreneurs de spectacles eux-mêmes le soin de la perception, au nom de l'Assistance publique.

La loi n'avait statué que pour une période de six mois. Ce délai fut renouvelé par les lois du 2 floréal, puis du 8 thermidor. Cette dernière, modifiant sensiblement les précédentes, en revint à l'exigence du quart de la recette brute, pour tous les spectacles autres que les théâtres proprement dits ; de plus, ce quart dut profiter aux hospices comme aux bureaux de bienfaisance :

« *Article premier.* — Le droit d'un décime par franc, établi par la loi du 7 frimaire an V et prorogé par celle du 2 floréal dernier, continuera à être perçu jusqu'au 7 frimaire de l'an VI, en sus du prix de chaque billet d'entrée et d'abonnement dans tous les spectacles où se donnent des pièces de théâtre.

« *Art. 2.* — Le même droit d'un décime par franc, établi et prorogé par les mêmes lois à l'entrée des bals, feux d'artifice, des concerts, des courses et exercices de chevaux et autres fêtes où on est admis en payant, est porté au quart de la recette jusqu'au 7 frimaire prochain.

« *Art. 3.* — Le produit des droits perçus en vertu des articles précédents sera consacré uniquement aux besoins des hospices et aux secours à domicile, dans les proportions qui seront déterminées par le bureau central dans les communes où il y a plusieurs municipalités et par l'administration municipale dans les autres, conformément à l'article 7 de la loi du 7 frimaire. »

De nouvelles prorogations furent apportées par les loi du 2 frimaire et du 19 fructidor an VI, et par celle du 6e jour complémentaire an VII.

A la suite de la réorganisation administrative d'où

1. Délib., Hôtel-Dieu, 9 février 1791. Reg. 151.

1. G. Pector, *Le Droit des Pauvres*.

résultait la réduction du nombre des administrateurs municipaux chargés jusqu'alors de la constatation des recettes par le bureau central, un arrêté du préfet de police du 23 ventôse de l'an VIII en remit désormais le soin aux comités de bienfaisance.

Le 7 fructidor de la même année, un arrêté consulaire prorogea encore cet impôt. On en a contesté la légalité à juste titre[1], puisque le pouvoir exécutif usurpait ici l'autorité du pouvoir législatif. Une circulaire ministérielle du 24 chargea les préfets et sous-préfets d'établir le mode de recouvrement. Les préfets devaient aussi pourvoir à la répartition du produit entre les hospices et les bureaux de bienfaisance.

Nouvelle prorogation par un nouvel arrêté consulaire du 9 fructidor en IX. Notons que, en brumaire an X, la perception fut affermée aux enchères.

Prorogation le 18 thermidor. Et une circulaire ministérielle du 26 fructidor ordonna que la taxe serait levée même dans les établissements où, sans que l'on eût à payer dès l'entrée, les industriels parvenaient, de diverses façons, à tirer de l'argent du public; elle ordonnait, en outre, que la répartition fût faite soit en entier dans la caisse des hôpitaux, soit en entier dans celle de l'Assistance publique, selon les nécessités, mais de préférence au profit de cette dernière. En cas de représentation à bénéfice, l'augmentation accidentelle du prix des places ne devait aucunement influer sur la taxe, laquelle continuerait de porter sur le prix ordinaire.

Prorogation le 10 thermidor an XI. Et, d'après l'article 3 de l'arrêté, les contestations qui pouvaient s'élever dans son exécution ou son interprétation devaient être tranchées par les préfets, en conseil de préfecture, sur l'avis motivé des comités consultatifs établis en exécution de l'arrêté du 7 messidor an IX, dans chaque arrondissement communal, pour le contentieux de l'administration des pauvres et des hospices, sauf, en cas de réclamation, le recours au gouvernement.

Prorogation par les décrets du 30 thermidor an XII et du 8 fructidor an XIII. Celui-ci, en ce qui concerne les poursuites éventuelles tendant au recouvrement du droit, donne compétence, non plus aux préfets, mais aux conseils de préfecture, par assimilation au régime des contributions directes et indirectes, et ordonne l'exécution provisoire, nonobstant le recours.

Prorogation par décret du 21 août 1806. Le 17 décembre, l'administration des hospices, par un arrêté approuvé le 17 janvier 1807, établit une régie intéressée en vue de la perception.

Prorogation par décrets du 2 novembre 1807 et du 26 novembre 1808.

Enfin, le décret du 9 décembre 1809 donna au droit des pauvres le caractère de permanence :

« *Article premier.* — Les droits qui ont été perçus jusqu'à ce jour en faveur des pauvres ou des hospices, en sus de chaque billet d'entrée et d'abonnement dans les spectacles et sur la recette brute des bals, concerts, danses et fêtes publiques, continueront à être indéfiniment perçus ainsi qu'ils l'ont été pendant le cours de cette année et des années antérieures, sous la responsabilité des receveurs et contrôleurs de ces établissements.

« *Art. 2.* — La perception de ces droits continuera, pour Paris, d'être mise en ferme ou régie intéressée, d'après les formes, clauses, charges et conditions qui en seront approuvées par notre ministre de l'intérieur. En cas de régie intéressée, le receveur comptable de ces établissements et le contrôleur des recettes et dépenses seront spécialement chargés du contrôle de la régie, sous l'autorité de la commission exécutive des hospices et sous la surveillance du préfet de la Seine.

« *Art. 3.* — Dans le cas où la régie intéressée jugerait utile de souscrire des abonnements, ils ne pourront avoir lieu qu'avec notre approbation en Conseil d'État, comme pour les biens des hospices à mettre en régie, et cette approbation ne sera donnée que sur l'avis du préfet de la Seine, qui consultera la commission exécutive et le conseil des hospices.

« *Art. 4.* — Les représentations gratuites et à bénéfice seront, au surplus, exemptes des droits mentionnés aux articles qui précèdent, sur l'augmentation mise au prix ordinaire des billets. »

M. Bonnassies a fait remarquer que ce décret, dont l'importance est considérable, ne figure ni au *Bulletin des lois*, ni au *Moniteur*, non plus, du reste, que ceux du 2 novembre 1807 et du 24 novembre 1808. « C'est, dit-il, plus tard seulement, le 13 février 1812, dans un décret relatif à l'introduction de l'impôt dans les départements de Rome et de Trasimène, que nous apprenons l'existence des deux premiers et que nous voyons reproduit le troisième. »

En 1817, la loi de finances du 25 mars, dans l'article 131, assimila le droit des pauvres aux contributions publiques. Depuis cette époque, chaque année, il a été voté dans les lois budgétaires.

Bien des débats parlementaires se sont fait entendre, au long de ce XIXe siècle, sur la question du droit des pauvres. Ils n'ont abouti, jusqu'à présent, qu'à deux modifications spéciales de quotité. La loi du budget du 16 juillet 1840 plaça les concerts quotidiens sur le même pied que les théâtres. Elle abaissa le droit auquel ils étaient soumis du quart au dixième. Puis la loi du 3 août 1875, établissant le budget de 1876, abaissa ce même droit, pour les concerts non quotidiens, du même quart à cinq pour cent de la recette brute. Encore cette disposition ne s'applique-t-elle qu'aux concerts « donnés par les artistes ou les associations d'artistes », ce qui exclut les cafés-concerts et leurs dérivés.

## L'OPÉRA

La Révolution, qui avait, par la loi du 13-19 janvier 1791, proclamé la liberté du théâtre, avait de ce fait supprimé tout privilège et tous monopoles, si bien que tout citoyen pouvait élever un théâtre public et y représenter des pièces de tous genres, en faisant préalablement une déclaration à la municipalité.

Le 2 mars de la même année, les privilèges de profession étaient également supprimés. Et pourtant l'Opéra, portant toujours le nom d'*Académie royale de musique*, continuait à jouer *Castor et Pollux*, retouché par Candeille, *Adélaïde et Ladislas*, et Mlle Rolandeau reprenait, le 10 avril, *Œdipe à Colone*.

Le refrain ordinaire *Ça ira* interrompait souvent les représentations.

Quand Louis XVI et sa famille eurent été arrêtés à Varennes, le 25 juin 1791, le Théâtre Lyrique changea de nom et prit le titre d'*Opéra*, sans rien de

1. J. Bonnassies, *Les Spectacles forains et la Comédie-Française*, p. 190.

royal. En même temps, l'affiche porta les noms des artistes qui devaient jouer, ainsi que les titres des pièces et les noms des auteurs.

Le but était d'empêcher les spectacles anonymes empreints de modérantisme, en assurant l'impunité des auteurs qui auraient réussi à se cacher. Telle est l'origine de l'affiche théâtrale. Au XVIII^e siècle, elle n'existait point, et c'est pour ce motif que les vendredis de l'Opéra avaient, sous la Régence, pris un caractère de gala, parce que, ces jours-là, on savait que c'étaient les chefs d'emploi qui tenaient leurs rôles.

Un arrêté du Comité de salut public décida, le 16 septembre, au moment où le roi venait de signer la Constitution, que l'Opéra reprendrait le titre d'*Académie royale de musique*.

Le 18, Louis XVI offrait une grande fête aux Tuileries, et le 20 il venait pour la dernière fois à l'Opéra. On y représenta *Castor et Pollux*, et la recette fut de 6636 livres. Le lendemain, la famille royale, encouragée par le bon accueil qu'elle avait reçu à l'Opéra, voulut se rendre à l'Opéra-Comique, mais une bagarre fut déterminée par la présence de la reine, qui dut s'échapper de la salle.

Le 18 octobre, l'Académie prenait le titre d'*Opéra national*.

Deux citoyens, FRANCŒUR et Cellerier, prirent, en 1792, la direction du théâtre. Le 22 janvier 1793, le lendemain de la mort de Louis XVI, il donnèrent *Roland*, qui ne fit que 792 livres.

On jouait alors un opéra de GOSSEC et GARDEL, intitulé *l'Offrande à la Liberté* (2 octobre 1792). M^lle MAILLARD chantait la *Marseillaise*, coiffée d'un bonnet phrygien. Le répertoire se composait encore de deux ballets-pantomimes de Pierre GARDEL, *Télémaque* et *Psyché*, dans lesquels M^me GARDEL tenait les principaux rôles. C'était, disait NOVERRE, la Vénus de Médicis de la danse. M^lle CHAMEROY, qui s'était fait remarquer dans *Télémaque*, obtint de GARDEL le rôle de Cupidon dans le *Jugement de Pâris*.

La ville de Paris exerçait un pouvoir absolu sur l'Opéra. Chaumette, procureur syndic, LEROUX, HENRIOT et HÉBERT, membres de la Commune, étaient spécialement chargés de la surveillance du théâtre Ils n'admettaient aucune excuse, et portaient sur la liste des suspects les artistes qui refusaient de jouer.

Un ténor de second ordre, LEFÈVRE, faisait la loi à l'Opéra. Il enleva leurs rôles à LAINEZ, ROUSSEAU, RENAUD, SAINT-LÉON et DILLOIS, en les menaçant d'une dénonciation et de la guillotine. Il ne réussit qu'à être sifflé par le public.

HÉBERT rédigea une liste de vingt-deux noms de chanteurs et de danseurs destinés à la guillotine, et il la montrait volontiers, si bien que le danseur comique BEAUPRÉ réussit à la lui enlever.

Les massacres de septembre n'arrêtèrent pas les représentations dramatiques. *Le Triomphe de la République* de M.-J. Chénier, musique de GOSSEC, réussit pleinement, le 27 janvier 1793. *La Patrie reconnaissante* de LEBŒUF et CANDEILLE fut au contraire sifflée huit jours après.

Le 6 mars 1793, *le Jugement de Pâris*, de GARDEL, musique de HAYDN, PLEYEL et MÉHUL, avec Auguste VESTRIS, M^lles SAULNIER, AUBRY, COULON, DUCHEMIN, CLOTILDE, DELISLE, CHEVIGNY, fait fureur. Quant aux anciens opéras du répertoire, ils sont tous proscrits, sauf ceux de GLUCK, « comme propres à blesser les oreilles et les yeux des républicains qui fréquentent maintenant les spectacles ».

*Le Mariage de Figaro* de MOZART, mal traduit par NOTARIS, n'est point compris et n'est joué que cinq fois.

Après la défection du général DUMOURIEZ, la commune devint plus sévère encore. Le *Journal des spectacles* indique chaque jour le nom des acteurs et leurs rôles, et on impose à FRANCŒUR et Cellerier le *Siège de Thionville*, opéra de Louis JADIN, qui avait été refusé par eux. L'arrêté qui annonce le spectacle pour le 2 juin 1793 est curieux :

« Considérant que depuis longtemps l'aristocratie s'est réfugiée chez les administrateurs des différents spectacles;

« Considérant que ces messieurs corrompent l'esprit public par les pièces qu'ils représentent;

« Considérant qu'ils influent d'une manière funeste sur la Révolution;

« Arrête que le *Siège de Thionville* sera représenté gratis et uniquement pour l'amusement des sans-culottes, qui, jusqu'à ce moment, ont été les vrais défenseurs de la liberté et les soutiens de la démocratie. »

Malgré l'obéissance des directeurs, et malgré leur bonne volonté pour faire représenter *la Fête de la Raison ou la Rosière républicaine*, de GRÉTRY, et *l'Apothéose de Marat*, la Commune décida, le 16 septembre 1793, que FRANCŒUR et Cellerier seraient mis en prison comme suspects.

C'est un comité choisi parmi les artistes du théâtre les plus exaltés, tels que LAYS, REY, ROCHEFORT et LA SUZE, qui fut délégué par la Commune pour reprendre l'Opéra à son compte. On joua *Fabius*, opéra de J. Martin, musique de MÉREAUX, *la Montagne ou la Fondation du temple de la Liberté* de Milcent et FONTENELLE, le 26 octobre 1793; *Toute la Grèce ou Ce que peut la liberté*, tableau patriotique de LE MOYNE, le 5 janvier 1794; *Horatius Coclès*, acte lyrique de MÉHUL, 18 février 1794; *Toulon soumis*, impromptu républicain, de Fabre d'Olivet, musiqué par ROCHEFORT, 4 mars 1794; *la Réunion du 10 Août ou l'Inauguration de la République française*, sans-culottide en 5 actes, de Bouquier, musique de PORTA, 5 avril 1794.

Le 7 août, l'Opéra s'établit dans une salle construite sur l'emplacement de l'hôtel de Louvois, rue de Richelieu, et prit le titre de Théâtre des Arts. Enfin le 29 septembre 1794, après une représentation d'*Iphigénie en Tauride*, on chante à l'Opéra le *Chant du départ* de MÉHUL, qui est donné à chaque représentation.

Dans le personnel de l'Opéra, se trouvaient, à la fin de la Terreur, PERNE et VILLOTEAU, qui chantaient dans les chœurs, et comme aide-machiniste le marquis de Louvois.

La situation administrative de l'Opéra était réglée par un décret du 5 messidor an III, qui déclarait la nation propriétaire du théâtre, moyennant une indemnité de 8 millions d'assignats.

Le 27 vendémiaire an III, la Convention avait arrêté, à l'égard de l'Opéra, les dispositions suivantes :

« La Convention nationale, après avoir entendu le rapport de ses comités d'Instruction publique et des Finances réunis :

« Considérant, que le Théâtre des Arts étant placé sous la surveillance et sous la direction spéciale de la République, il est instant d'établir l'ordre et l'économie dans cette administration, décrète ce qui suit :

« *Article premier.* — L'année théâtrale sera comptée à l'avenir comme l'année civile.

« *Art. 2.* — Les comités d'Instruction publique et des Finances réunis feront un règlement sur le nombre, le traitement des artistes et préposés, leur discipline intérieure, l'administration et la comptabilité du Théâtre des Arts.

« *Art. 3.* — Les artistes et préposés garantiront une recette de 688 000 livres. S'il existait un déficit à cet égard, il serait pris au marc la livre sur leur traitement.

« Ce qui excédera en outre la somme ci-dessus fixée sera divisé en deux parties : la première sera versée au Trésor public; la deuxième sera répartie entre les artistes et préposés, conformément au règlement qui sera fait par les comités réunis.

« *Art. 4.* — Les deux comités réunis présenteront un projet de décret sur les retraites des artistes et préposés.

« *Art. 5.* — La commission d'Instruction publique est autorisée à ordonnancer, sur les fonds mis à sa disposition, jusqu'à concurrence de 30 000 francs par mois pour les dépenses variables, et d'une somme de 100 000 francs, une fois payée, pour être employée aux changements à faire dans la salle, et en payement des parties les plus pressées de l'arriéré.

« *Art. 6.* — Les deux comités présenteront pareillement leurs vues sur la liquidation des sommes dues aux propriétaires et créanciers de la nouvelle salle, et sur l'ancienne administration du Théâtre des Arts. »

Le système adopté par la Convention ne manquait point d'une certaine originalité, il faut en convenir. Réglementer l'administration d'un théâtre sans laisser aux artistes la moindre initiative; obliger cependant lesdits artistes à garantir le montant des frais sur leur traitement, tout en bornant, d'autre part, leur répertoire aux pièces jugées patriotiques par les hommes du moment[1]; et créer, en définitive, une sorte de société en participation à commencer de la réalisation des profits, dont l'Etat prélèverait moitié, voilà qui est sans doute ingénieux, mais d'une générosité douteuse.

Toujours est-il que, par un arrêté du 11 thermidor an VI, le Conseil des Cinq-Cents décidait qu'un message serait adressé au Directoire pour l'inviter à rechercher les causes de la décadence de l'Opéra.

Cependant, l'heure n'était pas encore proche où cette institution nationale devait retrouver tout son éclat.

Après la chute de Robespierre, l'Opéra recouvra son ancienne liberté, et les artistes qui avaient pris une part trop active à la Révolution furent à leur tour molestés. Les nouveaux directeurs, Cellerier et Fontaine, commencèrent par briser les bustes de Marat et de Pelletier, qui avaient fait emprisonner l'un d'eux. Lays, le ténor sans-culotte, ne put chanter *Œdipe à Colone*, devant le tumulte effroyable qui l'accueillit. On lui demanda de chanter le *Réveil du peuple*, mais il en fut incapable, et ce fut Lainez qui le remplaça.

Pendant plus de seize mois, les auteurs, longtemps terrorisés et ne sachant comment les affaires publiques tourneraient, s'abstinrent de donner des pièces nouvelles. C'est Grétry qui, le premier, revenant à la mythologie, donna *Anacréon*, dans lequel on remarqua un solo de clarinette joué par Lefèvre.

Le 14 pluviôse an IV (2 février 1797), l'Opéra changea encore de titre pour s'appeler Théâtre de la République et des Arts. En même temps, des administrateurs sont nommés : MM. La Chabeaussière, Mazade, d'Avèze, Caillot, et de Parny. Le citoyen Mirbeck est nommé commissaire du ministre, auprès du théâtre et remplacé, six mois après, par Francœur, Denesle et Baco.

La salle est en même temps restaurée, embellie; les appointements des premiers sujets sont portés à 12 000 francs.

On applaudit Mlle Chevalier dans le rôle d'Antigone, le 26 décembre 1798, Gaétan Vestris dans *Annette et Lubin*, ballet de Noverre, le 16 janvier 1799; Garat, Rode, Frédéric Devernoy, Mlle Henri font des recettes colossales, et, le 4 juin 1799, on représente *Adrien*, opéra en 3 actes, paroles d'Hoffmann et musique de Méhul. La Taglioni débutait quelques mois après, le 16 septembre, dans *la Caravane*, avec Armand Vestris, le troisième du nom.

L'ancien directeur de Vismes du Valgay, qui s'appelait maintenant Devismes, et Bonet de Treiches prirent alors la direction de l'Opéra avec Cellerier. Ils rétablirent les bals masqués, firent représenter *la Dansomanie*, de Gardel et Méhul, *Praxitèle*, de Mme Devismes, *Sémiramis*, de Catel, *les Horaces*, de Porta, le 18 vendémiaire an IX, au cours de la représentation desquels Bonaparte, premier Consul, fit arrêter les conjurés qui voulaient le faire assassiner, au moment où ils allumaient des boîtes phosphoriques, pour détourner l'attention des spectateurs.

Le 3 nivôse an IX, une « machine infernale » fait explosion rue Saint-Nicaise sur le passage de Bonaparte, qui se rendait à une représentation de *la Création* d'Haydn.

Devismes ne garda pas longtemps la direction du théâtre, il fut remplacé par Bonet de Treiches, auquel succéda Cellerier. Puis, le Théâtre de la République et des Arts est mis sous la surveillance du préfet du palais. Morel en devint directeur, et Bonet de Treiches, administrateur comptable.

Le théâtre de l'Opéra devait d'ailleurs prendre, le 29 juin 1804, le titre d'Académie impériale de musique.

---

1. Voy. dans notre chapitre intitulé : *La Censure depuis la Révolution*, le décret des 2-3 août 1793, et l'arrêté du 18 nivôse an IV.

# LE THÉATRE DEPUIS 1806

## RETOUR AU RÉGIME DU PRIVILÈGE

Au commencement du Premier Empire, les divers théâtres traversaient une crise difficile, et l'art dramatique avait besoin d'un secours qui lui fut immédiatement prêté. Nous sommes assez l'ennemi du privilège et du monopole pour nous permettre de déclarer que leur rétablissement par Napoléon, dans les circonstances exceptionnelles où il eut lieu, fut accidentellement un bienfait. Malheureusement, par la suite, on ne revint pas assez tôt au régime de la liberté, lorsqu'on eût pu le faire non seulement sans danger, mais encore avec profit.

Le 8 juin 1806 fut rendu un décret ainsi conçu :

*Titre I : Des Théâtres de la capitale.*

« *Article premier.* — Aucun théâtre ne pourra s'établir dans la capitale sans notre autorisation spéciale, sur le rapport qui nous sera fait par notre Ministre de l'Intérieur.

« *Art. 2.* — Tout entrepreneur qui voudra obtenir cette autorisation sera tenu de faire la déclaration prescrite par la loi, et de justifier, devant notre Ministre de l'Intérieur, des moyens qu'il aura pour assurer l'exécution de ses engagements.

« *Art. 3.* — Le Théâtre de l'Impératrice sera placé à l'Odéon, aussitôt que les réparations seront achevées.

« Les entrepreneurs du Théâtre Montansier, d'ici au 1er janvier 1807, établiront leur théâtre dans un autre local.

« *Art. 4.* — Les répertoires de l'Opéra, de la Comédie-Française et de l'Opéra-Comique seront arrêtés par le Ministre de l'Intérieur; et nul autre théâtre ne pourra représenter à Paris des pièces comprises dans les répertoires de ces trois grands théâtres sans leur autorisation, et sans leur payer une rétribution qui sera réglée de gré à gré, et avec l'autorisation du Ministre.

« *Art. 5.* — Le Ministre de l'Intérieur pourra assigner à chaque théâtre un genre de spectacle dans lequel il sera tenu de se renfermer.

« *Art. 6.* — L'Opéra pourra seul donner des ballets ayant les caractères qui sont propres à ce théâtre, et qui seront déterminés par le Ministre de l'Intérieur.

« Il sera le seul théâtre qui pourra donner des bals masqués.

*Titre II : Théâtres des départements.*

« *Art. 7.* — Dans les grandes villes de l'Empire les théâtres seront réduits au nombre de deux. Dans les autres villes, il n'en pourra subsister qu'un. Tous devront être munis de l'autorisation du préfet, qui rendra compte de leur situation au Ministre de l'Intérieur.

« *Art. 8.* — Aucune troupe ambulante ne pourra subsister sans l'autorisation des Ministres de l'Intérieur et de la Police. Le Ministre de l'Intérieur désignera les arrondissements qui leur seront destinés et en préviendra les préfets.

« *Art. 9.* — Dans chaque chef-lieu de département, le théâtre principal jouira seul du droit de donner des bals masqués.

. . . . . .

*Dispositions générales.*

« *Art. 13.* — Tout entrepreneur qui aura fait faillite ne pourra plus rouvrir de théâtres.

« *Art. 15.* — Les spectacles de curiosités seront soumis à des règlements particuliers et ne porteront plus le titre de *théâtres.* »

Comme complément aux dispositions de ce décret, un arrêté fut pris par le ministre de l'intérieur, le 25 avril 1807.

Les théâtres de Paris s'y trouvaient divisés en *grands théâtres* et *théâtres secondaires.*

Les premiers, qui devaient jouir des prérogatives indiquées dans l'article 4 du décret, étaient :

1° Le Théâtre-Français (Théâtre de S. M. l'Empereur). Son répertoire se composait, d'une part, de toutes les pièces (tragédies, comédies et drames) jouées sur l'ancien théâtre de l'hôtel de Bourgogne, sur celui que dirigeait Molière, et sur le théâtre formé de la réunion de ces deux établissements; — d'autre part, « des comédies jouées sur les théâtres dits *Italiens*, jusqu'à l'établissement de l'Opéra-Comique ».

Le Théâtre de l'Impératrice était considéré comme une annexe du Théâtre-Français, pour la comédie seulement. Son répertoire contenait les comédies et drames spécialement composés pour ce théâtre, et les comédies jouées sur les théâtres dits *Italiens* jusqu'à l'établissement de l'Opéra-Comique, ces dernières pièces pouvant être représentées concurremment sur ledit Théâtre de l'Impératrice et sur le Théâtre-Français.

2° Le théâtre de l'Opéra (Académie impériale de musique), ayant pour répertoire tous les ouvrages, tant opéras que ballets, parus depuis son établissement « en 1646 ». Il pouvait seul représenter les pièces écrites entièrement en musique, et les ballets « du genre noble et gracieux » :

« Tels sont, disait l'arrêté, tous ceux dont les sujets ont été puisés dans la mythologie et dans l'histoire, et dont les principaux personnages sont des dieux, des rois ou des héros. » Il pouvait aussi donner, mais non exclusivement à tout autre théâtre, « des ballets représentant des scènes champêtres, ou des actions ordinaires de la vie ».

3° Le Théâtre de l'Opéra-Comique (Théâtre de S. M. l'Empereur), « spécialement destiné à la représentation de toute espèce de comédies ou drames mêlés de couplets, d'ariettes et de morceaux d'ensemble ». — « Son répertoire est composé, spécifiait l'arrêté, de toutes les pièces jouées sur le Théâtre de l'Opéra-Comique, avant et après sa réunion à la

Comédie-Italienne, pourvu que le dialogue de ces pièces soit coupé par du chant. »

L'Opéra-Buffa devait être considéré comme une annexe du précédent, et ne pouvait représenter que des pièces écrites en italien.

Les théâtres secondaires étaient :

1° Le Théâtre du Vaudeville : son répertoire ne devait contenir que « de petites pièces mêlées de couplets, sur des airs connus, et des parodies »;

2° Le Théâtre des Variétés, boulevard Montmartre[1] : Il devait représenter « de petites pièces dans le genre grivois, poissard ou villageois, quelquefois mêlées de couplets également sur des airs connus »;

3° Le Théâtre de la Porte-Saint-Martin, « spécialement destiné au genre appelé *mélodrame*, aux pièces à grand spectacle ». On n'y pouvait employer, pour les morceaux de chant, que des airs connus, comme dans les autres théâtres secondaires;

4° Le Théâtre de la Gaîté, « spécialement destiné aux *pantomimes* de tout genre, mais sans ballets; aux *arlequinades* et autres *farces* dans le goût de celles données autrefois par Nicolet sur ce théâtre; »

5° Le théâtre des Variétés-Étrangères, qui ne pouvait jouer que des pièces traduites des théâtres étrangers. Les autres théâtres existant alors à Paris étaient considérés comme « annexes ou doubles des théâtres secondaires ». Ils étaient tenus de choisir un des genres appartenant à ceux-ci.

L'arrêté prenait des dispositions tout aussi précises en ce qui concernait les théâtres de province. Conformément aux articles 7 et 8 du décret de 1806, il désignait les villes autorisées à avoir deux ou un théâtres permanents, puis formait vingt-cinq arrondissements des villes qui ne pouvaient avoir de spectacle que pendant une partie de l'année, et qui devaient être parcourues par des troupes ambulantes. Les entrepreneurs postulant un arrondissement ne pouvaient obtenir d'autorisation que pour trois années. Ils étaient tenus, avant le 1er août, et, dans les années suivantes, toujours avant la même époque, de désigner le nombre de sujets dont ils se proposaient de composer leur troupe et d'indiquer à quelle époque ils se rendraient dans telle ou telle ville, puis combien de temps ils s'engageaient à y séjourner.

Les troupes ambulantes étaient admises à jouer, soit le répertoire des grands théâtres, soit celui des théâtres secondaires et de leurs doubles. Il en était de même pour les troupes sédentaires, dans les villes qui ne possédaient qu'un théâtre.

Dans les villes où il y avait deux théâtres, le *principal théâtre* jouissait spécialement du droit au répertoire des grands théâtres; il pouvait, en outre, être autorisé par le préfet à jouer quelques pièces des théâtres secondaires. Quant au *second théâtre*, le répertoire des théâtres secondaires lui était spécialement dévolu; il pouvait, toutefois, solliciter du préfet l'autorisation de représenter des pièces des grands répertoires, et cette autorisation cessait d'être nécessaire : 1° en cas de conventions intervenues avec les auteurs; 2° si le principal théâtre n'avait point fait usage de ses prérogatives dans le délai d'un an, à dater de la première représentation à Paris.

Toute concession était révocable pour inexécution des engagements pris et des conditions imposées. Les contrevenants se rendaient passibles, en outre, d'une indemnité dont devait bénéficier la caisse des pauvres.

A peine les théâtres avaient-ils commencé à se plier au régime du décret de 1806 et de l'arrêté du 25 avril 1807, que ceux de Paris se virent, tout d'un coup, réduits au nombre de huit, de plus de trente qu'ils étaient!

En effet, un décret du 29 juillet 1807 disposa :

. . . . . .

« *Art. 3.* — Aucune nouvelle salle de spectacle ne pourra être construite, aucun déplacement d'une troupe, d'une salle dans une autre, ne pourra avoir lieu dans notre bonne ville de Paris, sans autorisation donnée par nous, sur le rapport du Ministre de l'Intérieur.

« *Art. 4.* — Le *maximum* du nombre des théâtres de notre bonne ville de Paris est fixé à huit; en conséquence, sont seuls autorisés à ouvrir, afficher et représenter, indépendamment des quatre grands théâtres mentionnés en l'article 1er du règlement de notre Ministre de l'Intérieur, en date du 25 avril dernier, les entrepreneurs ou administrateurs des quatre théâtres suivants :

« 1° Le Théâtre de la Gaîté, établi en 1760; celui de l'Ambigu-Comique, établi en 1772, boulevard du Temple, lesquels joueront concurremment des pièces du même genre désignées aux paragraphes 3 et 4 de l'article 3 du règlement de notre Ministre de l'Intérieur[2].

« 2° Le Théâtre des Variétés, boulevard Montmartre, établi en 1777; et le Théâtre du Vaudeville, établi en 1792, lesquels joueront concurremment des pièces du même genre, désignées aux paragraphes 3 et 4 du règlement de notre Ministre de l'Intérieur.

« *Art. 5.* — Tous les théâtres non autorisés par l'article précédent seront fermés avant le 15 août.

« En conséquence, on ne pourra représenter aucune pièce sur d'autres théâtres dans notre bonne ville de Paris, que ceux ci-dessus désignés, sous aucun prétexte, ni y admettre le public, même gratuitement; faire aucune affiche, distribuer aucun billet imprimé ou à la main, sous les peines portées par les lois et règlements de police.

« *Art. 6.* — Le règlement susdaté, fait par notre Ministre de l'Intérieur, est approuvé, pour être exécuté dans toutes les dispositions auxquelles il n'est pas dérogé par le présent décret. »

S'il ne peut être nié que l'extension toujours croissante du nombre des théâtres provoque entre eux une lutte de concurrence, dont la fin véritable est d'exploiter la curiosité humaine, bien plutôt que d'atteindre à la perfection morale et artistique, il n'est pas douteux que le décret de 1807 exerca une influence heureuse dans sa sphère d'application. Il n'est pas douteux non plus que la délimitation des genres et celle des répertoires garantissait la prospérité des quelques entreprises échappées au trait de plume de l'empereur, alors que la débâcle et la faillite, jusque-là, semblaient le dénouement fatal de tous les essais dramatiques.

Il faut avouer, toutefois, que le gouvernement témoignait une singulière indifférence à l'égard des intérêts privés. Dans un délai de deux semaines, vingt-cinq théâtres et plus devaient licencier leur personnel et fermer leurs guichets! Aucune indem-

1. En exécution de l'article 3 du décret de 1806, le théâtre des Variétés avait quitté la salle de la Cité et était venu s'établir sur le boulevard. L'ouverture avait eu lieu le 24 juin 1807.

2. C'est le répertoire qu'indiquait l'arrêté pour le même théâtre de la Gaîté et pour le théâtre de la Porte-Saint-Martin.

nité n'était allouée aux capitalistes; les acteurs avec leurs garde-robes, les auteurs avec leurs manuscrits, et un personnel considérable, allaient devenir la proie du hasard et de la misère... Un acte aussi despotique du pouvoir, envisagé dans cette partie de ses conséquences, demeure vraiment inqualifiable!

Deux scènes seulement reçurent de nouveaux privilèges sous le Premier Empire : le Cirque Olympique, autorisé le 28 décembre 1807 à représenter des mimodrames, et la Porte-Saint-Martin, rouverte le 1er janvier 1810 sous le nom de Jeux Gymniques.

Ces deux autorisations furent données sans amener de protestations de la part des Comédiens Français; mais quand, le 1er juin 1820, un arrêté ministériel autorisa l'ouverture du Gymnase dramatique, ainsi que nous le verrons, le Conseil d'Etat fut saisi d'un mémoire par lequel la Comédie-Française protestait contre la violation du décret de 1807. Il s'agissait de savoir si la loi de 1791 sur la liberté des théâtres avait pu être abrogée par un simple décret dont on suspectait la légalité. Le Conseil d'Etat considéra que l'avènement de l'Empire avait abrogé, par son seul fait, la loi révolutionnaire.

Un décret du 13 août 1811, rendu en faveur de l'Opéra, replaça ce dernier dans la situation tout exceptionnelle où il se trouvait pendant les dernières années de l'ancienne monarchie. En voici les dispositions principales :

« *Article premier.* — L'obligation à laquelle étaient assujettis tous les théâtres du second ordre, les petits théâtres, tous les cabinets de curiosités, machines, figures, animaux, toutes les joutes et jeux, et, en général, tous les spectacles de quelque genre qu'ils fussent, tous ceux qui donnaient des bals masqués ou des concerts dans notre bonne ville de Paris, de payer une redevance à notre Académie impériale de Musique, est rétablie, à compter du 1er septembre prochain.

« Les panoramas, cosmoramas, Tivoli et autres établissements nouveaux, y sont de même assujettis, ainsi que le Cirque Olympique, comme théâtre où l'on joue des pantomimes.

« Nos Théâtres Français, de l'Opéra-Comique et de l'Odéon sont exceptés de la disposition concernant les théâtres.

« *Art. 2.* — Ne sont pas compris dans l'obligation imposée à ceux qui donnent des bals, tous les bals et danses qui ont lieu hors des murs d'enceinte, ou dans les guinguettes des faubourgs, même dans l'enceinte des murs.

« *Art. 3.* — Cette redevance sera, pour les bals, concerts, fêtes champêtres de Tivoli et autres du même genre, du cinquième brut de la recette, déduction faite du droit des pauvres; et, pour les théâtres et tous les autres spectacles ou établissements, du vingtième de la recette, sous la même déduction.

. . . . . .

« *Art. 11.* — Aucun concert ne sera donné sans que le jour ait été fixé par le Surintendant de nos théâtres, après avoir pris l'avis du directeur de notre Académie impériale de Musique.

« *Art. 12.* — Toute contravention au présent décret en ce qui touchera l'ouverture d'un théâtre ou spectacle sans déclaration ou permission, sera poursuivie devant nos cours et tribunaux par voie de police correctionnelle, et punie des peines portées à l'article 410, Code pénal, § 1er. »

Le règlement du 15 mai 1815, qui rappela les dispositions de l'arrêté du 25 avril 1807 et précisa certains détails de l'organisation des troupes départementales, édicta, dans son article 21 :

« Les directeurs des troupes stationnaires dans les lieux où ils sont établis et les directeurs des troupes ambulantes dans les lieux où ils se trouvent exercer, eux ou leurs régisseurs régulièrement reconnus, ont le droit de percevoir un cinquième sur la recette brute des spectacles de curiosités, de quelque genre et sous quelque dénomination qu'ils soient, défalcation faite toutefois du droit des pauvres. »

Cette obligation, pour certains spectacles de province, d'acquitter une redevance au profit des troupes privilégiées, rappelée par l'ordonnance de 1824 sur l'organisation des théâtres dans les départements, subsista jusqu'en 1864. Après la Révolution de 1848, quelques directeurs cherchèrent à soutenir que le prélèvement du cinquième avait le caractère d'un impôt nécessitant, pour être légal, l'intervention du pouvoir législatif. La jurisprudence décida que ce n'était là qu'une condition essentielle à l'établissement des spectacles de curiosités, et qu'une telle perception devait être maintenue, sous l'empire de la nouvelle Constitution, tant qu'une loi n'aurait pas abrogé le privilège auquel elle se rattachait (C. Metz, du 23 mai 1849; *D. P.*, 50, 2, 101).

A Paris, au contraire, les diverses entreprises qui payaient tribut à l'Opéra se virent affranchies par une ordonnance du 24 août 1831.

L'ordonnance du 8 décembre 1824, que nous venons de mentionner, remania quelque peu l'organisation des théâtres de province, et classa les troupes départementales en trois catégories : comédiens sédentaires, comédiens d'arrondissement, comédiens ambulants.

Ces troupes ne pouvaient se former que sous la conduite de directeurs nommés pour trois ans par le Ministre de l'Intérieur. Enumération était faite des villes où demeureraient les troupes sédentaires; et faculté était réservée au ministre d'autoriser la formation de troupes semblables dans les autres villes qui, désirant avoir un spectacle permanent, assureraient aux directeurs les moyens de s'y maintenir en leur accordant la jouissance gratuite de la salle et, au besoin, une allocation annuelle.

Les troupes d'arrondissement étaient désormais autorisées au nombre de dix-huit. Chaque directeur devait, en recevant son brevet, désigner au ministre et aux préfets des départements compris dans son arrondissement celles des villes dont il se chargeait d'exploiter le théâtre, et indiquer les époques de ses représentations. Il devait visiter lesdites villes au moins une fois tous les six mois, et y donner au moins quinze représentations à chaque voyage.

Les troupes ambulantes devaient exploiter : 1° les théâtres des villes qui ne faisaient partie d'aucun arrondissement; 2° les théâtres des villes non comprises dans la désignation imposée aux directeurs des troupes d'arrondissement; 3° les théâtres des villes dans lesquelles les directeurs des troupes d'arrondissement auraient été plus de six mois sans donner quinze représentations, bien que ces villes eussent été comprises dans la désignation susmentionnée. Les troupes ambulantes pouvaient encore, sur la demande des autorités, remplacer les troupes d'arrondissement, après que celles-ci auraient donné les représentations fixées par leur itinéraire.

La loi du 9 septembre 1835, survenant ensuite, disposa, dans son article 21 : « Il ne pourra être établi soit à Paris, soit dans les départements, aucun

théâtre ni spectacle, de quelque nature qu'ils soient, sans l'autorisation du Ministre de l'Intérieur à Paris, et des préfets dans les départements.

. . . . . .

« Toute contravention au présent article sera punie par les tribunaux correctionnels d'un emprisonnement d'un mois à un an, et d'une amende de 4000 à 3000 francs... »

Cette loi ayant été abrogée purement et simplement par un décret du gouvernement provisoire du 6 mars 1848, la législation antérieure se retrouva en vigueur.

Ainsi donc, en vertu des décrets des 8 juin 1806 et 29 juillet 1807, aucune exploitation théâtrale ne pouvait être ouverte à Paris sans l'autorisation du Ministre de l'Intérieur.

Depuis l'ordonnance de 1824, le Ministre de l'Intérieur nommait les directeurs des théâtres départementaux.

C'est assurément par un abus d'interprétation des textes que le gouvernement s'arrogeait le droit de nommer les directeurs de tous les théâtres de Paris, grands et petits. Les entreprises, une fois autorisées, auraient dû pouvoir choisir leurs directeurs. Signalons seulement qu'en fait il n'en était rien.

Au surplus, un décret des 23-30 juin 1854 plaça dans les attributions du Ministre d'Etat et de la Maison impériale les services des théâtres de Paris non subventionnés et des théâtres des départements. C'est à lui désormais qu'échut le droit d'autorisation.

D'après la jurisprudence du Conseil d'Etat, les arrêtés ministériels portant autorisation d'exploiter un théâtre ou révocation de cette autorisation étaient des actes de pure administration dont l'annulation ne pouvait être demandée par la voie contentieuse (Arr. Cons. d'Et. du 3 mars 1852; *D. P.*, 52, 3, 31).

Depuis le Premier Empire, un certain nombre d'entreprises avaient obtenu de nouveaux privilèges et avaient pu ouvrir des théâtres à Paris. Le Gymnase dramatique, autorisé par un arrêté ministériel du 1er février 1820, fut inauguré sur le boulevard, le 23 décembre de la même année. Le Panorama dramatique fit une courte apparition au boulevard du Temple, du 14 avril 1821 au 21 juillet 1823. Le théâtre des Nouveautés, élevé sur la place de la Bourse, y demeura du 1er mars 1827 jusqu'en 1832. Les Folies-Dramatiques et le théâtre du Palais-Royal s'ouvrirent, les premières, le 22 janvier, le second, le 6 juin 1831, etc., etc.

Aux termes de l'article 15 du décret du 8 juin 1806, les spectacles de curiosités devaient être soumis à des règlements particuliers et ne pouvaient plus porter le titre de *théâtres*.

Ils étaient autorisés à Paris par le préfet de police, et, dans les communes, par les maires[1] en vertu de leurs pouvoirs respectifs de police.

Quant aux cafés-concerts, un arrêté du Ministre de l'Intérieur du 12 novembre 1807 déclarait : « ... Les propriétaires de cafés, guinguettes et autres lieux publics, dans lesquels on était en usage de faire chanter un ou deux personnages dans un orchestre, et d'introduire un mime qui jouait, seul ou avec un interlocuteur de plus, de petites scènes séparées, sont autorisés à continuer de donner ce genre de spectacle, qui ne peut être, d'ailleurs, annoncé sur aucune affiche, pas même dans l'intérieur de l'établissement. »

Une ordonnance du préfet de police du 17 novembre 1849 interdit aux propriétaires de cafés, estaminets et autres établissements publics situés dans son ressort d'avoir des chanteurs, bateleurs et musiciens, et de faire exécuter des chants, déclamations, parades et concerts, sans son autorisation.

Les cafés-concerts étaient, d'ailleurs, soumis à la législation régissant les débits de boissons. Le décret du 29 décembre 1851 formula que les cafés, cabarets, etc., ne pouvaient être ouverts qu'avec l'autorisation du préfet de police à Paris, et du préfet dans les départements.

## POLICE

Dans les départements, la police des spectacles continuait d'appartenir aux municipalités. La loi du 18 juillet 1837, dans ses articles 9 et suivants, renouvela les prescriptions antérieures en faveur des maires et, à leur défaut, des adjoints. La même loi disposait, en outre, que les préfets, après avoir requis en vain les maires de prendre telles mesures nécessaires, pourraient procéder d'office par eux-mêmes ou par délégués spéciaux.

Aux termes de l'article 19 de l'arrêté du 25 avril 1807, les maires avaient même mission de statuer provisoirement sur toutes contestations, soit entre directeurs et acteurs, soit entre directeurs et auteurs, qui tendraient à interrompre le cours ordinaire des représentations; leurs décisions était exécutoires nonobstant le recours devant les juges du fond.

A Paris, la surveillance des théâtres restait confiée au préfet de police. La loi des 10-15 juin 1853, à l'exemple de l'arrêté du 3 brumaire an IX, étendit son autorité sur tout le département de la Seine et sur les communes de Saint-Cloud, Meudon et Sèvres.

Parmi les divers documents administratifs émanant de la préfecture de police en ce qui touche les spectacles, citons l'ordonnance du 31 janvier 1829 sur les théâtres non autorisés; l'ordonnance du 9 juin de la même année sur les mesures de sûreté publique et les dispositions à observer dans la construction des salles; les ordonnances du 15 janvier 1834 et du 3 octobre 1837 concernant l'heure de clôture des représentations; l'ordonnance du 15 mai 1838 prescrivant l'établissement de décorations en toiles et papiers ininflammables; l'arrêté du 10 décembre 1841 fixant le montant des rétributions exigibles, pour le dépôt des cannes et autres objets, dans les théâtres et les salles de bals et concerts; l'ordonnance du 30 mars 1844 sur la police intérieure des théâtres; celle du 8 mars 1852 concernant les affiches des théâtres, spectacles, concerts et bals; celle du 16 mars 1857 sur la police intérieure et extérieure des théâtres.

1. Voy. art. 11, ord. 8 déc. 1824.

# LE THÉATRE DEPUIS 1864

## OUVERTURE DES SALLES DE SPECTACLE

Le décret du 6 janvier 1864, actuellement encore en vigueur, lequel substitua au régime du privilège une législation qui faisait l'objet de vœux unanimes, en proclamant la liberté de l'industrie théâtrale, est ainsi conçu :

« *Article premier.* — Tout individu peut faire construire et exploiter un théâtre, à la charge de faire une déclaration au Ministère de notre Maison des Beaux-Arts, et à la préfecture de police pour Paris; à la préfecture, dans les départements. Les théâtres qui paraîtront plus particulièrement dignes d'encouragement pourront être subventionnés, soit par l'État, soit par les communes.

« *Art. 2.* — Les entrepreneurs de théâtres devront se conformer aux ordonnances, décrets et règlements pour tout ce qui concerne l'ordre, la sécurité et la salubrité publics.

. . . . . .

« *Art. 4.* — Les ouvrages dramatiques de tous les genres, y compris les pièces entrées dans le domaine public, pourront être représentés sur tous les théâtres.

« *Art. 5.* — Les théâtres d'acteurs-enfants continuent d'être interdits.

« *Art. 6.* — Les spectacles de curiosités, de marionnettes, les cafés, dits *cafés-chantants, cafés-concerts,* et autres établissements du même genre, restent soumis aux règlements présentement en vigueur. Toutefois, ces divers établissements seront désormais affranchis de la redevance établie par l'article 11 de l'ordonnance du 8 décembre 1824 en faveur des directeurs des départements, et ils n'auront à supporter aucun prélèvement autre que la redevance au profit des pauvres ou des hospices.

« *Art. 7.* — Les directeurs actuels des théâtres, autres que les théâtres subventionnés, sont et demeurent affranchis envers l'Administration de toutes les clauses et conditions de leurs cahiers des charges, en tant qu'elles sont contraires au présent décret. »

A présent, par conséquent, chacun est libre d'ouvrir un théâtre et n'a plus, comme jadis, à solliciter d'autorisation. Une simple déclaration suffit.

De même, l'obligation pour tel ou tel directeur de se renfermer dans les limites d'un genre particulier de spectacle a disparu, et l'Art, sous ses diverses formes dramatiques et lyriques, ne peut plus faire l'objet d'un domaine réservé.

L'honneur d'une semblable réforme dans nos lois n'est pas à discuter, et son opportunité ne saurait être niée, en dépit de quelques catastrophes financières qui la suivirent de près, et dont on rejeta sur elle l'origine. La possibilité de la concurrence tentera toujours des imprudents, mais la liberté de l'industrie est chose qui plane au-dessus des dissertations, et l'expérience prouve invariablement qu'on pouvait espérer ses fruits.

## LA POLICE DES SALLES DE SPECTACLE

A Paris, la police des spectacles continue d'appartenir au préfet de police, en vertu de la loi du 28 pluviôse et de l'arrêté du 12 messidor an VIII. Rappelons que les pouvoirs de ce fonctionnaire, selon les dispositions de l'arrêté du 3 brumaire an IX et de la loi des 10-15 juin 1853, s'étendent sur tout le département de la Seine et les communes de Saint-Cloud, Meudon et Sèvres.

Dans les départements, les même attributions sont toujours exercées par les maires, sous la surveillance de l'administration supérieure (art. 91 et 97 de la loi du 5 avril 1884).

L'article 5 de la loi du 7 décembre 1874 prescrit spécialement aux maires d'interdire toutes représentations aux individus pratiquant les professions d'acrobates, saltimbanques, charlatans, montreurs d'animaux ou directeurs de cirque, lesquels seraient dans l'impossibilité de justifier, par des extraits d'actes de naissance, que les enfants employés par eux à des tours de force périlleux ou à des exercices de dislocation ont plus de douze ans, s'ils en sont les père ou mère, plus de seize ans dans le cas contraire; et, s'ils ne peuvent justifier de l'identité de ces enfants par la production de livrets ou de passeports, faute de quoi avis immédiat devra être donné au Parquet.

L'article 2 du décret du 6 janvier 1864 déclarait :

« Continueront d'être exécutées les lois existantes sur la police et la fermeture des théâtres. »

Sans doute, l'ouverture des salles de spectacle est libre, mais encore faut-il que les entrepreneurs se conforment aux mesures prescrites par l'Administration en vue de la sécurité publique, du maintien du bon ordre et de la salubrité.

Le préfet de police et les maires peuvent donc arrêter toutes les dispositions qu'ils jugent convenables en ce qui concerne la solidité des édifices, les précautions à prendre contre les dangers d'incendie, la tranquillité des représentations, les heures d'ouverture et de clôture des salles, la libre circulation aux abords de celles-ci, etc. Leur droit absolu est d'interdire l'ouverture d'un théâtre, si sa construction est reconnue vicieuse et contraire aux règlements en vigueur; comme aussi d'en ordonner la fermeture en cas d'inobservation de leurs divers arrêtés.

Pour assurer la tranquillité des représentations, ils peuvent, par des dispositions particulières desdits arrêtés, enjoindre aux spectateurs de garder le silence pendant tout le temps que la toile sera levée, de ne point troubler le spectacle par des sifflets et manifestations quelconques. Il faut toutefois reconnaître que l'usage immémorial des applaudissements et des sifflets a acquis lui-même une sorte d'autorité dont il faut tenir compte. La jurisprudence estime sagement que l'expression du sentiment public ne constitue point une contravention au regard de textes semblables, lorsqu'elle n'excède pas une juste mesure et ne dégénère pas en désordre (Cass. du 6 juin 1885;

*Gaz. du Pal.*, 86, 1; *Suppl.*, 17; — Cass. du 16 décembre 1887; *D. P.*, 88, 1, 287).

Jugé que l'arrêté fixant l'heure à laquelle les spectacles doivent être terminés est légal et obligatoire, et que la contravention ne saurait être excusée que par empêchement de force majeure (Cass. du 6 juin 1856; *D. P.*, 56, 1, 310).

## LA CENSURE

Lors du retour des Bourbons, on essaya d'invoquer l'article 8 de la Charte de 1814, pour soutenir que la censure dramatique se trouvait abolie. Le gouvernement n'adopta pas, d'ailleurs, cette manière de voir qui n'avait que le faible mérite de reposer sur un semblant d'équivoque. L'article 12 de l'ordonnance du 15 mai 1815 exigeait que tout directeur de troupe stationnaire ou ambulante des départements soumît, chaque année, son répertoire général au Ministre de l'Intérieur, et défendait qu'aucune pièce fût portée par un directeur sur son répertoire sans l'autorisation du Ministre de la Police. L'article 8 de l'ordonnance des 8-11 décembre 1824 déclarait que les pièces nouvelles et celles qui étaient représentées à Paris ne pourraient être jouées dans les départements que d'après manuscrit ou exemplaire visé au ministère de l'Intérieur.

Les mêmes prétentions furent mises en avant sous le Gouvernement de Juillet, après que l'article 7 de la Charte de 1830, proclamant aussi la liberté de publier et d'imprimer, eut déclaré que la censure ne pourrait jamais être rétablie. On alléguait qu'aucune distinction n'était faite entre la censure dramatique et la censure littéraire.

La loi de 1835, de manière qu'aucun doute ne demeurât désormais possible, imposa en termes exprès la nécessité de l'autorisation préalable, et les peines fixées pour le cas de contraventions témoignaient d'une assez grande rigueur, inspirée par la témérité des théâtres d'alors : emprisonnement d'un mois à un an et amende de 1 000 à 5 000 francs, sans préjudice des poursuites auxquelles pourraient donner lieu les pièces représentées. Les représentations d'une pièce pouvaient, en outre, être suspendues, et tout théâtre fermé pour cause d'ordre public.

En 1848, un décret du Gouvernement provisoire, du 6 mars, vint arroger la loi de 1835.

Au début de cette ère nouvelle, on acclama la République sur toutes les scènes parisiennes, et l'on abîma le régime qui venait de disparaître. Cela était dans les traditions théâtrales, et sans aucun rapport avec la suppression de l'examen préalable, bien entendu. Mais la réaction, ensuite, sut saisir l'occasion d'user de la liberté. Les revues de fin d'année, les vaudevilles s'émaillèrent des plaisanteries les plus agressives contre les institutions récentes et leur fonctionnement, des épigrammes les plus hardies sur les hommes du jour, en même temps que les couplets tournaient en dérision toutes les théories de l'époque. Le gouvernement s'était déjà ému du succès de *Louis XVI et Marie-Antoinette*, à l'Ambigu. Il fit interrompre les représentations de *Rome* à la Porte-Saint-Martin, la pièce provoquant des manifestations trop peu équivoques à l'égard de l'expédition. Si l'on joint à cela que la plupart des auteurs et des critiques, qui avaient été les premiers à réclamer la liberté absolue, s'indignaient à présent contre la licence, contre les exhibitions scandaleuses envahissant tous les spectacles, on ne saurait s'étonner que la censure ait été bientôt rétablie.

Le 30 juillet 1850, l'Assemblée nationale adopta d'urgence la loi dont la teneur suit :

« *Article premier.* — Jusqu'à ce qu'une loi générale, qui devra être présentée dans le délai d'une année, ait définitivement statué sur la police des théâtres, aucun ouvrage dramatique ne pourra être représenté sans l'autorisation préalable du Ministre de l'Intérieur, à Paris, et du préfet dans les départements.

« Cette autorisation pourra toujours être retirée pour des motifs d'ordre public.

« *Art.* 2. — Toute contravention aux dispositions qui précèdent est punie, par les tribunaux correctionnels, d'une amende de cent francs à mille francs, sans préjudice des poursuites auxquelles pourraient donner lieu les pièces représentées. »

Cette loi, purement provisoire, fut prorogée, par celle du 30 juillet 1851, jusqu'au 31 décembre 1852.

Enfin, le 30 décembre 1852, fut rendu un décret ainsi conçu :

« Napoléon, par la grâce de Dieu et la volonté nationale, Empereur des Français, à tous présents et à venir, Salut.

« Sur le rapport de notre Ministre secrétaire d'Etat au département de l'Intérieur, de l'Agriculture et du Commerce;

« Vu le décret du 8 juin 1806, les lois des 30 juillet 1850 et 30 juillet 1851;

« Vu l'article 6 de la Constitution;

« Considérant que l'ordre public est intéressé à ce que les ouvrages dramatiques ne puissent être représentés sans l'autorisation préalable du Gouvernement;

« Avons décrété et décrétons ce qui suit :

« *Article premier.* — Les ouvrages dramatiques continueront à être soumis, avant leur représentation, à l'autorisatoin de notre Ministre de l'Intérieur, à Paris, et des préfets dans les départements.

« *Art.* 2. — Cette autorisation pourra toujours être retirée pour des motifs d'ordre public.

« *Art.* 3. — Notre Ministre secrétaire d'Etat au département de l'Intérieur, de l'Agriculture et du Commerce est chargé de l'exécution du présent décret.

« Fait au palais des Tuileries, le 30 décembre 1852.

« *Signé :* Napoléon.

« Par l'empereur :

« *Le Ministre secrétaire d'Etat au département de l'Intérieur, de l'Agriculture et du Commerce.*

« *Signé :* F. de Persigny. »

Notons que, par décret des 23-30 juin 1854, la censure fut distraite des attributions du Ministre de l'Intérieur, pour être placée dans celles du Ministre de la Maison Impériale; et reproduisons l'article 3 du fameux décret du 6 janvier 1864 :

« Toute œuvre dramatique, avant d'être représentée, devra, aux termes du décret du 30 décembre 1852, être examinée et autorisée par le Ministre de notre Maison et des Beaux-Arts, pour les théâtres de Paris; par les préfets, pour les théâtres des départements. Cette autorisation pourra toujours être retirée pour des motifs d'ordre public. »

Un décret du gouvernement de la Défense Nationale, du 30 septembre 1870, supprima la commission d'examen des ouvrages dramatiques. En 1871, toutefois, au retour de Versailles, le gouverneur militaire de Paris exerça la censure en vertu de l'état de siège. Au surplus, la commission d'examen fut rétablie par un décret du 1er février 1874. Quelques-uns ont cherché à soulever, à ce sujet, une question de légalité, mais il suffit de leur faire remarquer que l'Assemblée Nationale, par une loi du 24 juin 1874, ouvrit au Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts le crédit qu'il sollicitait à raison de cette mesure. Ladite Assemblée donna donc son approbation pleine et entière.

L'autorisation préalable est nécessaire pour tout ce qui peut être dit, chanté ou mimé, en un mot pour tout ce qui peut être « produit » sur la scène.

A Paris, l'examen de tout ouvrage ancien ou nouveau, avant sa représentation, est confié à une commission dépendant de la Direction des Beaux-Arts. Le ministre, juge en dernier ressort, est naturellement libre de ratifier ou de rejeter les conclusions de cette commission.

Un certain nombre de circulaires ministérielles, adressées aux directeurs de théâtre, leur ont indiqué les règles auxquelles ils devaient se soumettre dans leurs rapports avec la commission. Nous croyons utile, en citant celles des 3 août 1850, 24 avril 1858, 16 et 30 décembre 1861, 28 février 1868, de reproduire celle du 16 février 1879 qui rappelle et résume leurs dispositions.

### Circulaire aux directeurs des théâtres de Paris sur l'inspection des théâtres.

« Paris, le 16 février 1879.

« Monsieur le Directeur,

« J'ai l'honneur de vous faire savoir que, par un arrêté ministériel en date du 15 février courant, l'inspection des théâtres vient d'être réorganisée.

« Je vous invite à prendre les mesures nécessaires pour que les fonctionnaires qui la composent soient admis dans le théâtre que vous dirigez, de manière à ce qu'ils puissent s'acquitter, sans aucune difficulté, de la mission qui leur est confiée.

« Je profite de cette circonstance, Monsieur le Directeur, pour vous rappeler les principales dispositions réglementaires auxquelles les théâtres de Paris sont soumis, dans leurs rapports avec l'Administration, par les lois, décrets et arrêtés qui règlent la matière.

« Toute œuvre dramatique, avant d'être représentée, doit être autorisée par l'Administration, et cette autorisation peut toujours être retirée pour un motif d'ordre public.

« Pour obtenir l'autorisation de faire représenter un ouvrage dramatique ancien et nouveau, vous devrez déposer au bureau des théâtres, 3, rue de Valois (Palais-Royal), quinze jours au moins avant la représentation projetée, deux exemplaires manuscrits, parfaitement lisibles, ou deux imprimés de l'ouvrage, quel qu'il soit, pièce, scène détachée, cantate, romance, chanson ou chansonnette. Ce dépôt sera constaté par un numéro d'ordre inscrit sur l'ouvrage et sur un registre ouvert à cet effet, ainsi que par un récépissé qui vous sera remis au moment du dépôt.

« Après l'examen de l'ouvrage, si la représentation en est autorisée, et après une répétition générale devant les inspecteurs, un des exemplaires déposés, revêtu du visa, est rendu au directeur qui peut, dès lors, faire jouer la pièce.

« Le second exemplaire reste aux archives, au bureau des théâtres.

« L'exemplaire revêtu de l'autorisation doit être, à toute réquisition, présenté au commissaire de police chargé de la surveillance de votre théâtre.

« L'ouvrage nouveau ou repris ne peut être annoncé sur vos affiches qu'après le dépôt des deux exemplaires au bureau des théâtres.

« Une autorisation spéciale d'afficher pourra vous être donnée à cet effet et aucune addition ne pourra être faite au titre approuvé.

« Quant aux ouvrages qui, par leur nature, exigent de nombreuses répétitions et de grands frais de mise en scène, vous ne devrez, dans votre intérêt, les mettre à l'étude qu'après avoir obtenu l'autorisation de les faire représenter. Il est arrivé fréquemment que, pour obtenir mainlevée d'une interdiction nécessaire, les administrations théâtrales faisaient valoir le temps déjà consacré à l'étude d'un ouvrage et les dépenses considérables déjà faites pour les décors et les costumes; l'autorisation préalable offrant aux entreprises théâtrales un moyen sûr d'échapper à un tel risque, les considérations de ce genre ne pourront donc exercer aucune influence sur les décisions administratives.

« Je vous rappelle aussi, Monsieur le Directeur, que la répétition à laquelle vous convoquez l'inspection des théâtres doit avoir lieu avec les décors, les costumes, les accessoires, l'éclairage complet de la scène et de façon, en un mot, à ne dissimuler aucun des effets de la représentation.

« Nulle personne étrangère au service du théâtre ne doit être admise à cette répétition spécialement consacrée à MM. les inspecteurs.

« Dans le cas où l'ouvrage nouveau devrait subir quelques modifications importantes, l'Administration pourra vous demander une seconde répétition partielle ou générale.

« Les répétitions de jour ne devront pas durer plus de six heures; celles du soir devront être, autant que possible, terminées à minuit.

« Les inspecteurs des théâtres devront être convoqués trois jours à l'avance pour la répétition générale.

« Enfin, Monsieur le Directeur, vous aurez à vous entendre avec le service de l'affichage pour que, chaque jour, un exemplaire de votre affiche soit déposé au bureau des théâtres.

« Je vous serai obligé de vouloir bien m'accuser réception de cette circulaire.

« Recevez, Monsieur le Directeur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

« *Le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts,*
*Signé* : Edmond Turquet. »

Dans les départements, se sont les préfets qui exercent la censure. Diverses circulaires ministérielles leur ont prescrit certaines règles auxquelles ils devaient s'attacher; ce sont les circulaires des 3 août et 20 octobre 1850, 28 avril 1864, 24 janvier 1880, 9 novembre 1887.

Le texte de cette dernière est le seul qu'il importe de reproduire :

### Circulaire aux préfets sur l'examen et l'autorisation des pièces de théâtre.

« Paris, le 9 novembre 1887.

« Monsieur le Préfet,

« Mon collègue, M. le Ministre de l'Intérieur, vient d'appeler d'une façon tout à fait particulière mon attention sur l'inobservation assez fréquente des instructions ministérielles relatives à la police des théâtres et qui ont fait l'objet d'une circulaire de l'un de mes prédécesseurs, en date du 24 janvier 1880.

« J'ai l'honneur de vous confirmer les termes de cette circulaire qui, visant la réglementation rétablie par la loi du 30 juillet 1850, maintenue par le décret du 6 janvier 1864, et expliquée par la circulaire ministérielle du 28 avril suivant, rappelait aux préfets des divers départements :

« 1° Qu'il leur appartient d'examiner et d'autoriser, sous leur responsabilité, les pièces nouvelles destinées à être représentées pour la première fois sur un des théâtres de leur département, sauf à en référer au Ministre des Beaux-Arts, s'ils le jugent utile;

« 2° Que si, parmi les pièces autorisées à Paris, il s'en trouve qu'ils jugent ne pouvoir être jouées sans inconvénients dans leur département, ils ont toujours le droit d'en interdire la représentation, en donnant avis de cette décision à l'Administration supérieure;

« 3° Que les ouvrages interdits à Paris, le sont, par cela même, pour toute la France.

« Pour assurer l'exécution de cette dernière disposition, MM. les préfets étaient invités à transmettre chaque année, à la Direction des Beaux-Arts, les répertoires que les directeurs des théâtres de leur ressort sont tenus de soumettre à leur approbation, au commencement de chaque campagne théâtrale; ces répertoires devant leur être retournés, courrier par courrier, avec le *visa* de l'inspection des théâtres et toutes les indications propres à les éclairer sur les mesures à prendre.

« Je n'ai rien à changer, Monsieur le Préfet, à ces instructions qui n'ont jamais cessé d'être en vigueur et que je vous serai obligé de faire ponctuellement observer par votre administration.

« Je vous prie de m'accuser réception de la présente circulaire, dès qu'elle vous sera parvenue.

« Recevez, Monsieur le Préfet, l'assurance de ma considération très distinguée.

« *Le Ministre de l'Instruction Publique, « des Cultes et Beaux-Arts,*

« *Signé :* E. Spuller. »

Si l'on peut former un recours devant le ministre contre les décisions des préfets, du moins la décision ministérielle est à l'abri de tout appel. Le Conseil d'Etat et les tribunaux de droit commun n'ont aucune qualité pous discuter une mesure prise par le gouvernement, en vertu d'un pouvoir d'appréciation qui lui est spécialement attribué par la loi, à raison de l'ordre public.

Nous avons dit que les lois du 30 juillet 1850 et du 30 juillet 1851 n'étaient que provisoires. Leurs dispositions cessèrent d'être applicables lorsque fut rendu le décret du 30 décembre 1852.

Depuis cette époque, de nombreuses critiques et de violentes attaques furent portées tant dans la presse qu'au parlement contre la censure, si bien que la Chambre des députés profita de la loi de finances de 1906 pour refuser les crédits relatifs aux censeurs et pour supprimer ainsi la censure, sans voter une loi spéciale d'abrogation. Ainsi, la censure subsiste en droit, mais, en fait, elle n'est pas exercée, faute de fonds pour subvenir aux frais qu'elle nécessite.

## LES THÉATRES SUBVENTIONNÉS

### L'OPÉRA

Nous avons parcouru jusqu'à présent l'histoire de l'Opéra depuis son origine, à travers les diverses périodes qui marquèrent son exploitation théâtrale; Lulli sous Louis XIV, Rameau sous Louis XV, et Gluck à la fin du XVIII^e siècle avec Piccini. Cette histoire de la musique à l'Opéra y est mêlée de si près à la vie administrative, et aux changements incessants de direction, que nous avons été contraint, pour la clarté de notre exposé, de mêler la vie intérieure de l'Opéra à son existence administrative. Les intrigues de la cour se joignaient aux disputes musicales pour ruiner les directeurs, les révoquer ou les remplacer sans raison apparente.

Après la tourmente révolutionnaire, la tyrannie de la Terreur et les réglementations de la Convention, l'Opéra avait commencé à se relever, sous le gouvernement consulaire.

Aux termes des arrêtés du 6 frimaire et du 20 nivôse an XI, la surveillance et la direction principale du Théâtre des Arts furent confiées aux préfets du palais, du moins à l'un d'eux, désigné par le Premier Consul.

Le Premier Consul nommait aussi le directeur et un administrateur-comptable, l'un et l'autre placés sous l'autorité du préfet du palais. Et son approbation était nécessaire pour la fixation du traitement des artistes et employés, pour celle des gratifications allouées sous le nom de *feux*, ainsi que pour l'engagement de toute dépense qu'occasionnerait la représentation d'ouvrages nouveaux. Le préfet du palais n'avait la charge d'aucune comptabilité; celle-ci ressortissait au Ministre de l'Intérieur, lequel était autorisé à ordonnancer 50 000 francs par mois au profit du Théâtre des Arts.

L'Empire s'attacha plus attentivement encore à favoriser l'exploitation de l'Opéra, devenu l'Académie impériale de Musique, et à resserrer ses liens avec l'Etat.

Un décret du 20 ventôse an XIII ordonna l'inscription au registre des pensions à la charge du Trésor public, d'un fonds de 83 500 francs.

Enfin le décret du 8 juin 1806, qui abolit la liberté des théâtres et rétablit le régime du privilège, ainsi que nous l'avons vu ailleurs[1], conféra à l'Académie impériale de Musique la propriété exclusive de son genre de spectacle et de son répertoire, comme aussi le droit exclusif de donner des bals masqués. L'arrêté du Ministre de l'Intérieur, du 25 avril 1807, pris en conséquence du décret précité, contenait les disposition suivantes à l'égard de l'Académie :

« Ce théâtre est spécialement consacré au chant et à la danse; son répertoire est composé de tous les ouvrages, tant opéras que ballets, qui ont paru depuis son établissement en 1646. — 1° Il peut seul représenter les pièces qui sont entièrement en musique, et les ballets du genre noble et gracieux : tels sont tous ceux dont les sujets ont été puisés dans la mythologie et dans l'histoire, et dont les principaux personnages sont des dieux, des rois ou des héros. — 2° Il pourra aussi donner (mais non exclusivement à tout autre théâtre) des ballets représentant des scènes champêtres ou des actions ordinaires de la vie. »

Quelques mois après, le décret du 1er novembre, qui institua la charge de Surintendant des spectacles pour les quatre grands théâtres de la capitale, fixa définitivement le régime sous lequel l'Académie devait vivre jusqu'au gouvernement de Juillet. Nous croyons devoir reproduire le texte de cet important décret :

« *Art.* 16. — L'administration de l'Académie de musique sera composée d'un directeur, d'un administrateur-comptable et d'un inspecteur nommés par nous; il y aura un secrétaire général également nommé par nous.

« Ils prêteront, entre les mains de notre Ministre de l'Intérieur, le serment de remplir avec fidélité leurs fonctions.

« *Art.* 17. — Le directeur sera chargé, en chef, de tout ce qui concerne l'administration et la direction. Il est le principal responsable et le supérieur immédiat de tous les artistes; il nomme à tous emplois, et il donne les mandats pour tous les payements.

« *Art.* 18. — L'administrateur-comptable sera subordonné au directeur pour tout ce qui concerne l'exercice de ses fonctions, à l'exception néanmoins de ce qui regarde le budget dont il est le gardien, et dont il ne peut dépasser les articles sans compromettre sa responsabilité personnelle. Hors ce cas, il ne peut s'opposer à aucun payement, sauf à faire insérer ses observations au procès-verbal du conseil d'administration dont il est parlé ci-après.

« *Art.* 19. — Il y aura un conseil d'administration présidé par le directeur et composé de l'administrateur-comptable, de l'inspecteur et de trois sujets de notre Académie de Musique, les plus méritants par leur probité, leurs talents et leur esprit de conciliation, et désignés chaque année par le Surintendant.

« Le secrétaire général de l'administration tiendra la plume. Ce conseil se réunira au moins une fois par semaine; le directeur pourra le convoquer lorsqu'il le jugera convenable.

« *Art.* 20. — Les membres de ce conseil n'auront que voix consultative, la décision appartenant dans tous les cas au directeur; mais chaque membre pourra faire ses observations soit sur la police du théâtre, soit sur le choix des pièces, soit sur les abus qu'il croirait apercevoir dans la manutention des magasins ou dans la dépense, soit sur les moyens d'accroître les recettes et d'ajouter à l'éclat du spectacle.

« Le secrétaire général sera tenu d'insérer ces observations au procès-verbal, qui sera remis par le directeur au Surintendant : le directeur pourra y joindre ses observations particulières.

« *Art.* 21. — Le budget des dépenses de chaque année et les états à l'appui seront rédigés au conseil d'administration et présentés au Surintendant avant le 1er décembre, avec les observations soit des membres du conseil, soit du directeur.

« *Art.* 22. — Tous les marchés seront portés à la connaissance du conseil d'administration.

« *Art.* 23. — Le répertoire sera arrêté au conseil d'administration, les 14 et 30 de chaque mois, pour la quinzaine suivante.

« S'il résulte du procès-verbal, qui sera adressé au Surintendant, des différences d'opinion sur la composition du répertoire, le Surintendant pourra statuer définitivement.

« *Art.* 24. — Lorsque les pièces et ballets nouveaux auront était admis par le jury, le devis de la dépense sera arrêté au conseil d'administration et présenté à notre approbation par le Surintendant; il en sera de même pour les ouvrages qui seront remis au théâtre.

« Le machiniste sera admis à la séance du conseil et interpellé de déclarer, sur sa responsabilité, si les décorations existantes en magasin peuvent ou ne peuvent point être employées, ou ne peuvent servir qu'en tel nombre pour la pièce nouvelle ou remise.

« *Art.* 25. — Il sera nommé tous les ans une commission de notre Conseil d'Etat pour recevoir les comptes de l'Opéra, et s'assurer que les budgets, devis et règlements ont été exécutés.

« Cette commission se fera remettre, tous les six mois, les états de recettes et de dépenses, et fera l'inspection de toutes les parties du service. »

En 1811, deux décrets furent encore rendus :

Un, le 20 janvier, qui régla le système des pensions des artistes et employés sur le principe de retenues pratiquées sur leurs appointements, et institua pareillement des pensions au profit des auteurs et compositeurs sur le même principe de retenues pratiquées sur leurs honoraires; le fonds de 83 500 francs, créé par le décret de ventôse an XIII, devait demeurer affecté à cette destination pendant six années, à dater du 1er février 1811.

Un autre, le 13 août, qui assujettissait à payer une redevance à l'Académie les théâtres de second ordre, les petits théâtres, les cabinets de curiosités, machines, figures, animaux, toutes les joutes et tous les jeux, et, en général, tous les spectacles de quelque genre qu'ils fussent, tous ceux qui donnaient des bals masqués ou des concerts dans Paris; de même que les panoramas, cosmoramas, Tivoli et les autres établissements nouveaux, et le Cirque olympique en tant que théâtre où l'on jouait des pantomimes. La quotité de la redevance était du cinquième brut de la recette, déduction faite du droit des pauvres, pour les bals, concerts, fêtes champêtres de Tivoli et autres du même genre; du vingtième de la recette, sous la même déduction, pour tous les théâtres et tous les autres spectacles et établissements.

1. Voy. dans la première partie le chapitre intitulé : *De 1806 à 1815*.

Napoléon, qui avait ainsi montré sa sollicitude pour l'administration théâtrale de l'Opéra, y apporta sa contribution personnelle pour assurer l'éclat des représentations.

Le 10 juillet 1804, il venait lui-même à l'Opéra afin d'assister à la première représentation des *Bardes* de Le Sueur, et après le 3e acte, il faisait chercher l'auteur par le maréchal Bessières, pour lui témoigner toute la satisfaction que cette œuvre lui avait fait éprouver. Il le retint dans sa loge en disant : « Restez là, jouissez de votre triomphe jusqu'à la fin. »

Il décora Le Sueur de la croix de la Légion d'honneur et lui envoya quelques jours après une tabatière d'or qui contenait 6 000 francs, avec ces mots gravés : « l'Empereur des Français, à l'auteur des *Bardes*.

Cette pièce avait été chantée par Lainez, Chéron, Lays et Mlle Armand.

Peu après, on reprenait *Dardanus* et *Télémaque* le 9 octobre 1804, dans lesquels débutait Mlle Victoire Saulnier, élève de Gardel.

L'Opéra représentait encore une traduction du *Don Juan*, de Mozart, chanté par Roland, Hury, Dérivis, Bertin et Mlles Armand, Ferrière et Pelet, l'*Amour à Cythère*, de Gaveaux; *Nephtali*, de Blangini; *Paul et Virginie*, ballet de Gardel et Kreutzer, le 25 juin 1806, avec Mlle Bigottini et Dupont; le *Triomphe de Trajan*, d'Esmenard, Lesueur et Persuis, *Fernand Cortès* de Spontini, compositeur protégé par l'impératrice Joséphine, et *les Abencérages* de Cherubini.

En 1807, Picard fut nommé à la tête de l'Opéra, et son premier succès fut *la Vestale*, de Spontini, qui fut chantée par Lainez, Lays, Dérivis, Mme Branchu, Mlle Maillard. C'est cette pièce qui devait être représentée le 30 juin 1815 devant l'empereur Alexandre et le roi de Prusse.

Sous la Restauration, l'Opéra reprit son titre primitif et redevint l'*Académie royale de musique;* mais les règlements ne furent pas modifiés, on lui laissa 950 000 francs de subvention. Louis XVIII vint le 18 mai 1814 à la représentation d'*Œdipe à Colone*, et d'un divertissement de Gardel et Persuis, ayant pour titre *le Retour des Lys*.

Quelques ordonnances furent toutefois rendues, touchant des questions d'ordre particulier. Mentionnons celle du 1er novembre 1814, qui remania le décret du 20 janvier 1811 sur les pensions de retraites, en maintenant néanmoins le fonds de 83 500 francs, et qui établit des pensions de réforme; — celle du 16 novembre 1815, sur les représentations à bénéfice; — celle du 18 janvier 1816, fixant les honoraires des auteurs et compositeurs, leurs divers droits et leurs obligations; — la décision du 6 mars 1817, concernant les retenues au profit de la caisse de vétérance; — l'ordonnance du 12 mars 1822, également au sujet des pensions; — celle du 29 novembre 1825, qui interdit le cumul des pensions sur la caisse de vétérance aux artistes attachés à la fois à l'Académie et au Conservatoire; et la décision du 28 mai 1826, qui apporte une exception à la disposition précédente en faveur des professeurs au Conservatoire.

Les œuvres d'un intérêt secondaire qui avaient été données depuis dix ans ne tenaient pas l'affiche, et c'est encore *la Vestale* qu'on dut reprendre pendant les Cent-Jours devant Napoléon, en même temps qu'on reprenait *Castor et Pollux* le 14 décembre 1814. Après le retour de Louis XVIII, Picard abandonna la direction entre les mains de Papillon de la Ferté, aidé par Choron et Persuis. Ils y firent jouer en 1816 un ballet de ce dernier, en collaboration avec Kreutzer, intitulé le *Carnaval de Venise;* ils firent reprendre *Iphigénie en Aulide, Renaud* de Sacchini, avec Mme Branchu.

La même année mourait Mlle Guimard, à 73 ans; elle avait épousé, en 1790, Despréaux.

Le 22 décembre 1819, Persuis mourait, le jour même de la première représentation d'*Olympie* de Spontini. Il fut remplacé par le violoniste Viotti. C'est sous la direction de ce dernier que l'Opéra dut quitter la place Louvois, après l'assassinat du duc de Berry. C'était le 13 février 1820. On jouait le *Carnaval de Venise*, les *Noces de Gamache* et le *Rossignol*. A 11 heures, le duc quitta le spectacle, pour accompagner la duchesse qui se retirait, et au moment où elle montait en voiture, un individu s'approcha du duc et le frappa d'un coup de stylet.

Le duc de Berry mourait le lendemain, mais il n'avait pu obtenir les sacrements de l'Eglise que sous la promesse faite à l'archevêque de Quelen, que la salle de l'Opéra serait démolie.

C'est à la salle Favart que l'Opéra se réfugia pendant qu'on construisait une nouvelle salle dans la rue Le Peletier, sur l'emplacement de l'hôtel de Choiseul. L'Opéra devait demeurer dans cette salle, qui avait coûté 800 000 francs, jusqu'en 1873, date de son incendie.

Le 16 août 1821, on inaugurait le théâtre Le Peletier, avec les variations de Paër sur *Vive Henri IV*, *les Bayadères* de Catel, et un ballet, le *Retour de Zéphire*. Le 1er novembre suivant, Habeneck remplaçait Viotti à la direction de l'Opéra et faisait jouer *Aladin ou la Lampe merveilleuse* de Nicolo et de Benincori, avec Mlles Bigottini, Jawurek et Grassari, MM. Nourrit, Dérivis, Dabadie (1822).

L'année suivante, en 1823, Hérold et Auber commencèrent à se faire connaître avec *Lasthénie* et *Vendôme en Espagne*. En 1826, Rossini fit représenter le *Siège de Corinthe*, puis en 1828, le *Comte Ory*, et en 1829, *Guillaume Tell*. Entre temps, le 29 février 1828, Auber avait fait représenter *la Muette de Portici*, avec Nourrit, Dupont, Daradie, Mme Damoreau et Mlle Noblet.

Le gouvernement de Louis-Philippe modifia complètement le régime de l'Opéra. Une ordonnance des 25 janvier-15 mars 1831 plaça dans les attributions du Ministre de l'Intérieur les théâtres royaux. Le ministre nomma désormais un directeur-entrepreneur, qui exploitait pour son propre compte, sous certaines conditions et charges à lui imposées, et qui recevait une subvention du budget de l'Etat. Cette subvention, dès l'année 1831, fut réduite à 800 000 francs. Par arrêté du 28 février, le ministre institua une commission spéciale à l'effet de surveiller l'exécution des clauses du cahier des charges.

Du moment que l'Opéra prenait le caractère d'une entreprise commerciale ordinaire, l'assurance des pensions par l'Etat perdait toute raison de subsister. Il fut donc déclaré qu'à dater de l'origine de la nouvelle direction, c'est-à-dire du 1er juin 1831, les artistes et les employés avec lesquels des engagements seraient contractés toucheraient l'intégralité de leurs appointements, sans qu'ils puissent rien exiger lors de leur retraite. Pour ceux qui étaient en mesure d'invoquer des droits acquis, on décida qu'ils pourraient demander le maintien de leurs avantages en continuant de subir les retenues antérieures, s'ils ne

préféraient renoncer auxdits avantages et percevoir à l'avenir leurs appointements entiers. Situation identique était faite aux auteurs et compositeurs.

Au surplus, en vertu d'un arrêté ministériel du 21 juin 1832, les tributaires de la caisse des retraites ne pouvaient être mis à la réforme sans l'approbation de la commission de surveillance dont nous avons parlé plus haut.

L'entrepreneur de l'Opéra vit disparaître, en même temps, le privilège exclusif des bals masqués; et l'ordonnance des 24 août-22 octobre 1831 abolit les redevances établies à la charge des théâtres secondaires et autres spectacles divers par le décret de 1811.

Une ordonnance du 31 août 1837, généralisant les dispositions de l'arrêté du 28 février 1831, institua une commission de surveillance des théâtres royaux, dont les attributions consistaient encore à assurer l'exécution des cahiers des charges. Cette commission devint plus tard permanente, en vertu d'un arrêté pris par le Président du Conseil des Ministres chargé du pouvoir exécutif, le 29 octobre 1848; et un décret du 2 janvier 1850, la maintenant permanente auprès du Ministre de l'Intérieur, lui affecta un caractère consultatif.

Notons de suite que, à dater du décret des 14-26 février 1853, les services des Beaux-Arts furent distraits du Ministère de l'Intérieur pour être placés entre les mains du Ministre d'Etat et de la Maison impériale.

Un an plus tard, en vertu d'un décret du 29 juin 1854, l'Opéra fit partie de la liste civile; et un nouveau décret des 24 novembre-11 décembre 1860 confia son administration supérieure au Ministre d'Etat, sans que la liste civile cessât d'être responsable de sa gestion.

Un habile directeur, M. Véron, docteur en médecine, avait été mis à l'Opéra le 2 mars 1831. Sa direction fut fructueuse. Il monta *le Philtre* et *le Serment* d'Auber, dans lequel débuta Mlle Darus. Le 21 novembre 1831, il représenta *Robert le Diable* de Meyerbeer, avec Nourrit, Levasseur, Lafont, Mesdames Damoreau et Dorus, et lorsqu'il reprit cet opéra, le 20 juillet 1832, Mlle Dorus céda son rôle à Mlle Cornélie Falcon qui avait alors dix-huit ans.

Le nouveau directeur entremêlait ses spectacles de ballets comme *la Sylphide*, le 12 mars 1832, dansé par Mlle Taglioni, *la Tempête ou l'Ile des Génies*, avec Duvernoy, Fanny Elssler, le 15 septembre 1834.

Le 23 février 1835, on représentait *la Juive*, paroles de Scribe et musique d'Halévy, dans laquelle Mmes Falcon et Dorus brillaient au premier rang. La mise en scène avait coûté 150 000 francs.

Un architecte, M. Duponchel, succédait en août 1835 à Véron, et continuait son succès avec *les Huguenots* de Meyerbeer (29 février 1836), dans lesquels Gilbert Duprez remplaça bientôt Nourrit et qui servait de début à Mme Stoltz en 1838. On représenta successivement *Benvenuto Cellini* de Berlioz, le 3 septembre 1838, le *Lac des Fées*, d'Auber, avec Mlles Nau et Elian Barthélemy.

*Le Drapier*, d'Halévy, parut le 6 janvier 1840, et *les Martyrs*, de Donizetti, le 10 avril de la même année. Pour les débuts dans la direction de M. Léon Pillet, nommé le 1er juin 1840, avec Duponchel, Donizetti donne *la Favorite*, avec Mme Stoltz, Levasseur, Duprez et Barroilhet, le 2 décembre 1840.

Trois mois après, on donnait une reprise solennelle de *Don Juan*, puis le *Freischütz* de Weber, *Gisèle*, un ballet d'Adam, avec Mlle Carlotta Grisi, le 28 juin 1841; et la même année, Halévy triomphait encore avec la *Reine de Chypre*, et en 1843, avec *Charles VI*, tous deux chantés par Mme Stoltz et Barroilhet.

Les dernières années de la direction Pillet furent moins prospères; beaucoup d'artistes s'étaient retirés et sauf *Lucy de Lamermoor*, de Donizetti, *Othello* de Rossini et *Dom Sébastien*, les succès devinrent rares. Quand Pillet se retira, il laissait 400 000 francs de dettes à Duponchel et Roqueplan, qui lui succédaient. Le premier succès des nouveaux directeurs fut *Jérusalem* de Verdi, que chantaient Duprez et Mme Julian Van Gelder, le 26 novembre 1847. La révolution de 1848 interrompant *Griselidis*, le ballet d'Adam, fit reprendre à l'Opéra le titre de Théâtre de la Nation.

Après *la Vivandière* de Pugni, et *Jeanne la Folle* de Clapisson, il faut attendre *le Prophète* de Meyerbeer (16 avril 1849), avec Roger, Mmes Viardot et Castellan, pour compter un succès. Le rôle fut bientôt repris par Mme Alboni. Mme Viardot continua à triompher, sous la direction de Roqueplan seul, dans la *Sapho* de Gounod, *l'Enfant prodigue* d'Auber; Mme Tedesco dans *le Juif errant* d'Halévy, et Mme Alboni dans *la Corbeille d'oranges* d'Auber. Après une reprise de *la Vestale*, avec Mme Cruvelli, Poinsot et le ténor Roger, Roqueplan, n'ayant que 620 000 francs de subvention, succombait sous le poids d'un passif de 900 000 francs, le 30 juin 1854.

L'Opéra, qui reprenait le titre de Théâtre impérial, cessait d'être une entreprise particulière. A partir du 1er juillet de la même année, il était régi pour le compte de la liste civile par Nestor Roqueplan, nommé directeur, sous le contrôle du Ministre de la Maison de l'Empereur. Il était remplacé dans ce poste, le 11 novembre 1854, par M. Crosnier, administrateur général, qui obtenait le retour de Mme Stoltz, engageait deux danseuses, Mme Rosati, qui débutait dans *La Fonti*, et Mlle Peretta, qui faisait son entrée, le 22 février 1855, dans *le Diable à quatre*. Sous le Second Empire, Verdi donnait les *Vêpres siciliennes* et le ballet d'*Orfa*, Niedermeyer *la Fronde*, et Félicien David, *Herculanum*.

On sait les discussions que souleva la première représentation de *Tannhaüser* de Wagner en 1861, et l'approbation que reçut *la Reine de Saba*, de Gounod, avant la direction de Perrin, qui fut nommé en décembre 1862.

Léo Delibes se révéla avec *la Source* en 1866. Ambroise Thomas donna *Hamlet* deux ans après, et *le Faust* de Gounod apparut en 1869.

On verra, dans la liste des premières représentations de l'Opéra, les œuvres représentées depuis 1870; il ne nous reste qu'à analyser brièvement l'exploitation de ces dernières années.

M. Halanzier, au 1er novembre 1871, dirigea l'Opéra, et c'est lui qui engagea Mlle Rosita Mauri en 1877, pour le divertissement de *Polyeucte*. La même année, il faisait jouer l'œuvre d'un jeune compositeur, Jules Massenet, *Le Roi de Lahore* (le 27 avril), avec MM. Salomon, Lassalle, Auguez, Mme de Reské et Fouquet. Une cabale accueillit, en 1878, le ballet d'Olivier Métra *Yedda*, mais les frères Mérante, Mlle Rita Sangalli, Louis Marques, Righetti, imposèrent le succès. D'ailleurs, l'Opéra possédait alors une troupe remarquable. Mme Franck Duvernoy débutait dans les *Huguenots*, et Edmond About découvrait Sellier, qui débutait dans *Guillaume Tell*.

*Aida*, l'opéra de Verdi, fut représenté le 22 mars

1880, avec Mmes Krauss et Rosine Bloch, MM. Sellier, Morel, Boudouresque et Sapin.

La direction de Vaucorbeil, qui dura de 1879 à 1884, vit le succès de *la Korrigane*, du *Tribut de Zamora*, de Gounod, et de *Namouna*, de Lalo. Mmes Krauss et Richard, MM. Lassalle, Derens, Boudouresque et Lorrain chantèrent *Henri VIII* de Saint-Saëns, et Mme Rosita Mauri dansa *la Farandole* de Théodore Dubois.

Plusieurs débuts célèbres : M. Escalaïs dans *Guillaume Tell*, Mlle Adèle Isaac dans *Hamlet* et M. Edouard de Reské dans Méphistophélès de *Faust*.

M. Gailhard fut le directeur de l'Opéra en 1884, en association avec M. Ritt. Il fit jouer la *Sapho* de Gounod, avec Mmes Krauss et Richard, Melchissédec, Plançon; lui-même chantait Pytheas.

*Rigoletto* de Verdi, d'abord chanté par Mesdames Krauss et Richard, fut repris en 1889 par Mme Jeanne Raunay; dans *Sigurd* de Reyer, on remarquait Mmes Rose Caron, Bosman, Richard et MM. Sellier, Gressé et Bérardi. Le Saint-Brice des *Huguenots* servit de début à M. Delmas.

Massenet confia les principaux rôles du *Cid* à Mme Fidès Devriès et aux frères de Reské. Paladilhe choisit pour *Patrie* Mme Krauss, MM. Lassalle et Duc. Enfin La Patti et Mme Agussol, les frères de Reské et Melchissédec occupèrent l'affiche en 1888 et 1889 avec *Roméo et Juliette*, de Gounod.

Le dernier acte de la direction Ritt et Gailhard fut la représentation de *Lohengrin*, de Richard Wagner, avec Mme Rose Caron dans le rôle d'Elsa et M. Van Dyck. Mme Cosima Wagner avait elle-même désigné les artistes. D'abord donné par Lamoureux, *Lohengrin* avait été représenté avec une barbe blonde, mais à l'Opéra, il respecta la tradition et parut le visage imberbe. Cet opéra n'avait d'ailleurs pu être représenté à l'Eden, tant les spectateurs affichaient de violence dans l'expression de leurs critiques ou de leurs admirations. La troupe, en 1885, comptait Mmes Felia Litvine, et Melba, le ténor Affre, Vaguet et le baryton Renaud, qui avait débuté dans l'*Africaine*. En 1892, Bertrand, en prenant la direction, monta *Salammbô* de Reyer, avec Mme Rose Caron, MM. Saléza, Vergnet, Renaud, Delmas et Beyle, puis *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, avec Mme Deschamps-Jehin, MM. Vergnet, Lassalle, Fournets et Chambon, et en 1894 il prenait M. Colonne comme chef d'orchestre. Le 12 mars 1893, il montait le *Walkyrie* de Richard Wagner, avec Mme Rose Caron et Mme Bréval, qui venait de débuter dans l'*Africaine*, Mme Deschamps-Jehin, MM. Van Dyck, Delmas et Gressé.

Bertrand montait encore *Thais* de Massenet et *Otello* de Verdi. Il avait engagé M. Alvarez, qui avait débuté le 14 mars 1893 dans *Faust*, en même temps que Mlle Marcy, Mlle Passama, qui avait débuté en 1893 dans Dalila, Mlle Alba Chrétien, qui avait débuté le 31 juillet 1893, dans *Robert le Diable*. L'Opéra comptait encore Mmes Berthet, Sibyl Sanderson, Héglon, Beauvais, MM. Vaguet, Morel, Laurent et Delpouget.

En 1896 Gailhard fut adjoint à Bertrand, et en 1901, Gailhard resta seul à la tête du théâtre.

A noter le *Messidor* de Brunéau, *les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* de Richard Wagner, joués le 10 novembre 1897 par Mmes Bréval, Grandjean, MM. Alvarez, Delmas, Renaud, Vaguet, Gressé et Bartet, *Joseph* de Méhul, avec Mme Ackté, *la Prise de Troie* de Berlioz avec Mmes Delna, Beauvais et Flahaut.

Gailhard s'adjoignit Capoul, et fit chanter pour la première fois, le 3 janvier 1903, *Siegfried* de Richard Wagner, avec Mmes Grandjean, Héglon, Bessy Abott, MM. Jean de Reské, Delmas, Laffite, Noté.

L'ensemble de la tétralogie de Wagner ne devait être représenté qu'en 1911.

Citons encore *Paillasse* de Léoncavallo, *l'Etranger* de Vincent d'Indy, chanté par Bréval, *l'Enlèvement au Sérail*, de Mozart, pour les débuts de Mlles Lindsay et Verlet, avec MM. Affre, Laffite et Gresse. Enfin en 1904, *Tristan et Yseult*, avec Mmes Grandjean, Rose Féart, MM. Alvarez, Gresse et Delmas.

L'année suivante, Gailhard se séparait de Capoul et conservait la direction jusqu'en 1908.

A signaler une reprise d'*Armide* de Gluck, avec MM. Affre, qui devait être remplacé par Muratore, Delmas, Mmes Bréval, Féart, Lindsay, Demougeot et Vix.

Pour la danse, l'Opéra comptait alors Mlles Zambelli, Sandrini, Hirsch, Beauvais, Barbier et Mante, Gailhard reprenait le *Freischutz*, engageait Mlle Chenal, M. Rousselière, et montait *Ariane* de Massenet, avec Muratore, Mmes Bréval et Arbell.

En 1908, MM. Messager et Broussan furent nommés directeurs, et conservèrent comme chef d'orchestre M. Vidal, qui devait passer en 1914, comme chef de musique, à l'Opéra-Comique.

Les autres chefs d'orchestre étaient MM. Busser, Rabaud et Bachelet.

Les nouveaux directeurs montèrent *le Crépuscule des Dieux* de Wagner, avec Van Dyck, Delmas, Gilly, Mmes Grandjean et Rose Féart.

Ils reprirent *Hippolyte et Aricie* de Rameau, avec Plamondon, Delmas, Gressé, Mmes Bréval, Hatto, puis Mérentié, et pour la danse Mlle Aida Boni.

Les représentations russes de *Boris Godounov*, de Moussorgsky, avec Chaliapine, une reprise *de Thaïs*, avec Mlles Garden et Renaud, l'engagement de M. Franz précédèrent la première représentation à l'Opéra de *l'Or du Rhin*, le 17 novembre 1909, avec MM. Van Dyck, Delmas, Duclos, Gressé, Journet et Fabert, Mmes Demougeot, Campredon. L'année suivante, les directeurs montaient la *Salomé* de Richard Strauss, avec Mme Mary Garden et M. Muratore, *la Damnation de Faust*, de Berlioz, adaptée pour la scène, avec MM. Renaud, Franz et Mlle Grandjean.

Les dernières années de la direction Messager-Broussan virent encore le *Miracle* de Georges Hüe, le 30 décembre 1910, avec MM. Muratore, Gressé, Fabert, Mme Chenal, et pour la danse Mlle Aida Boni. En 1911, *Déjanire* de Saint-Saëns, le 22 novembre, avec MM. Muratore, Dangès, Mmes Litvine, Gall et Charny.

Les ballets russes, représentés hors série, et avec lesquels l'Opéra atteint la recette de 40 754 francs, se composaient du *Carnaval*, des *Sylphides*, du *Spectre de la Rose*, de *Schéhérazade*, et des danses du *Prince Igor*.

En mars 1912, l'Opéra reprenait *les Deux Pigeons* de Messager, avec MM. Aveline, Bourdelle, Raymond, Mmes Zambelli, Aida Boni, Meunier, Piron. Enfin, le 1er janvier 1914, *Parsifal*, de Wagner, étant tombé dans le domaine public, était représenté par M. Franz et Mme Bréval, remplacée quelques jours après par Mme Demougeot, remplacement qui suscitait aussitôt un procès.

Pour 1914, on annonçait *Antar*, de Gabriel Dupont, sur le livret de Chekri-Ganem[1].

---

1. Pour la suite voir à la *Chronologie des opéras*.

Le régime d'un Administrateur général, ayant la gestion de l'Opéra pour le compte de l'Etat, fut abandonné en 1866 par le Second Empire; le gouvernement impérial revint au système adopté par la monarchie de juillet, et, « considérant qu'à la gestion d'un théâtre, même de l'ordre le plus élevé, se rattachent un très grand nombre de questions présentant un caractère industriel et commercial, et dont le règlement est en conséquence peu compatible avec les habitudes et la dignité d'une administration publique », décréta, le 22 mars, que la gestion de l'Opéra serait désormais confiée à un directeur-entrepreneur administrant à ses risques et périls, avec le bénéfice d'une subvention de la liste civile, en outre de celle que lui allouait l'Etat, et moyennant les clauses et conditions d'un cahier des charges dressé par le Ministre d'Etat.

Perrin quitta bientôt l'Opéra pour le Théâtre-Français et fut remplacé, en 1871, par Halanzier. C'est sous la direction de celui-ci que la salle de la rue Le Peletier devait brûler deux ans plus tard, le 28 octobre 1873, au cours des répétitions de la *Jeanne d'Arc* de Mermet. L'Opéra, qui avait cherché un asile provisoire dans la salle Ventadour, inaugurait, le 15 janvier 1875, le monument actuel, construit par Charles Garnier.

La Troisième République a laissé l'Opéra aux mains de l'entreprise privée, en continuant de le doter de subventions annuelles, suivant les errements du décret de 1866. Nous nous déclarons partisan du maintien de l'état de choses actuel. L'exploitation par l'Etat grève invariablement le budget de frais inconnus aux entreprises, et subordonne toutes les initiatives à trop d'influences diverses pour produire des résultats heureux.

Les Chambres votent, chaque année, un crédit destiné à la subvention de l'Opéra[1]. Il est évident que, si ce crédit venait à être supprimé, les entrepreneurs se trouveraient eux-mêmes dégagés de leurs obligations.

Le ou les directeurs sont nommés par décret du chef de l'Etat sur présentation du ministre des Beaux-Arts. Ils sont liés par les clauses d'un cahier des charges qui réglementent le théâtre et son exploitation.

En dehors de la subvention, l'Etat fournit la jouissance gratuite de l'immeuble de l'Opéra et de ses dépendances suivant un état des lieux, la jouissance de tout le matériel de l'exploitation (mobilier de la salle et de la scène, costumes, partitions, décorations, machines).

Enfin, l'entrepreneur a le privilège d'engager, avec l'autorisation du ministre, et par préférence, les élèves du Conservatoire.

De son côté, l'entrepreneur s'oblige, par le cahier des charges, à conserver personnellement la direction de l'Opéra, et il ne peut ni la vendre, ni la donner, et ses héritiers n'y ont aucun droit. Pour les fonds nécessaires à l'exploitation du théâtre, l'entrepreneur ne peut se les procurer que par la voie d'une commandite simple, et il s'interdit de constituer aucune société en actions. Il doit, de plus, justifier d'un certain apport, sur lequel est prélevé le cautionnement affecté à la garantie du payement des droits d'auteur, des traitements des artistes, du droit des pauvres et des indemnités que l'Etat pourrait réclamer.

L'entrepreneur ne peut enfin conclure aucun traité dépassant la durée de sa concession. Il est tenu de jouer chaque année un certain nombre d'œuvres nouvelles et de justifier d'un minimum de représentations. Chaque mois, il doit remettre au ministre un état constatant l'exécution de ces obligations, faute de quoi, il est passible d'amende.

Aujourd'hui, le système du directeur-entrepreneur paraît définitivement consolidé, et les budgets de chaque année consacrent, sans en discuter le principe, l'attribution des 800 000 francs donnés en subvention à l'Opéra. Le genre du drame musical, qui était entièrement réservé à l'Opéra par les législations favorables au privilège, échappe actuellement en partie à ce théâtre. Toutes les pièces de musique tendent à se fondre dans un moule semblable. Les anciennes et traditionnelles distinctions entre l'opéra-comique, qui ne consistait, en définitive, qu'en pièces dialoguées, coupées de couplets, et le drame musical entièrement chanté, disparaissaient d'une manière absolue. Il semble cependant que les œuvres d'une tendance très moderne comme celles de Claude Debussy ou de Dukas soient dans un cadre plus approprié à leur tendance ou à leur esprit, rue Favart. De telle sorte que les œuvres d'une sentimentalité inquiète ou d'une légèreté séditieuse resteraient à l'Opéra-Comique, tandis que l'Opéra serait le théâtre des causes héroïques ou légendaires, le théâtre de Wagner, dont la tétralogie y a été jouée pour la première fois, en juillet 1911, d'une façon complète et suivie. Et si on peut se permettre une telle comparaison, l'Opéra-Comique garderait les délicates dentelles de la Sainte-Chapelle, tandis qu'à l'Opéra s'épanouirait la majesté grandiose de Notre-Dame.

## CAISSE DES RETRAITES DE L'OPÉRA

La Caisse de Pensions de Retraite pour le personnel de l'Opéra, supprimée en 1831, fut rétablie en 1856 par décret du 14 mai. Créée à partir du 1er juillet 1856, elle devait être gérée par l'administration de la Caisse des Dépôts et Consignations, sous l'autorité et la surveillance du Ministre d'Etat.

Cette Caisse de Retraite était alimentée par une retenue obligatoire de 5 p. 100 sur tous traitements, appointements, feux assurés ou éventuels n'excédant pas 40 000 francs par an, et gages payés à quelque titre que ce fût au personnel de l'Opéra; par les retenues faites aux artistes, dans des conditions déterminées, pour les absences autorisées et congés; par le produit des amendes et retenues disciplinaires; par le montant des délits et condamnations judiciaires prononcées au profit de l'administration du théâtre; par le produit de deux représentations extraordinaires ou d'une représentation et d'un bal donnés tous les ans par l'Opéra au profit de la Caisse, soit une somme de 30 000 francs au moins; par les arrérages de rentes appartenant à la Caisse; par des donations et legs; enfin par un fonds annuel de 20 000 francs accordé par la liste civile, et imputable sur la subvention allouée par le budget de l'Etat.

Les fonds provenant de ces diverses ressources étaient versés à la Caisse des Dépôts et Consignations, qui demeurait exclusivement chargée du placement en rentes sur l'Etat et du payement des pensions.

1. La loi de finances porte chaque année, à titre de subvention, un crédit de 800 000 francs en faveur de l'Opéra. Il est alloué, en outre, par la même loi, un crédit de 30 000 francs destiné à la dotation de la caisse des retraites, et un crédit de 6 000 francs destiné à la Bibliothèque publique.

Avait droit à une pension de retraite toute personne attachée à un titre quelconque à l'Opéra, après une durée de services variant de vingt à trente ans suivant la nature de ses fonctions, lesquelles, pour quelques-unes de ces personnes, devaient être exercées jusqu'à l'âge de cinquante et soixante ans.

La pension de retraite ainsi acquise se trouvait basée sur le traitement moyen des six dernières années, et réglée à raison d'un soixantième de ce traitement moyen pour chaque année de service, sans que cette pension pût être jamais inférieure à 100 fr., ni supérieure à 6.000 francs.

En outre, des pensions dites de réforme étaient accordées, avec liquidation immédiate et dans des conditions déterminées, à toute personne attachée à l'Opéra qui avait été blessée au cours de son service et se trouvait dans l'impossibilité de le continuer; ainsi qu'aux artistes faisant partie du personnel du chant, de la danse et de l'orchestre, qui, par suite de l'affaiblissement de leurs facultés artistiques, ne pouvaient plus remplir convenablement leur emploi, et qui justifiaient des trois quarts du temps exigé ordinairement pour l'établissement du droit à la pension.

De plus, les veuves d'artistes, employés ou agents attachés à l'Opéra bénéficiaient, sous certaines conditions, à la mort de leur mari, de partie de la pension accordée à ce dernier soit à titre de pension ordinaire, soit à titre de pension de réforme. Pareille pension partielle était également concédée aux enfants mineurs de dix-huit ans et fils d'artistes ou employés ne laissant pas de veuves survivantes.

Perdait naturellement ses droits à une pension de retraite, tout artiste dont l'engagement avait été résilié pour manquement au service ou pour autre fait grave ; tout employé ou agent démissionnaire, destitué ou révoqué d'emploi.

Tout artiste du chant, de la danse et de l'orchestre, titulaire d'une pension sur la Caisse de Retraite, ne pouvait jouer sur aucun théâtre à Paris, si ce n'est pour des représentations à bénéfice ou pour une œuvre de charité quelconque, et après avoir obtenu l'autorisation du ministre. Il pouvait également être autorisé par le ministre à donner des représentations sur les théâtres des départements et de l'étranger, en renonçant au payement de sa pension pendant la durée de son engagement. En cas de contravention, la pension était supprimée.

Le décret du 22 mars 1866, qui revenait au système adopté par la Monarchie de juillet et rendait l'Opéra à l'entreprise privée, modifia naturellement les dispositions du décret précité du 14 mai 1856, en prescrivant que toute mesure ayant pour objet même de changer la condition des artistes, employés ou agents tributaires de la Caisse des Retraites, ne pourrait être prise qu'après autorisation ministérielle. De plus, point très important, et qui n'était qu'une conséquence de ce que l'administration de l'Opéra cessait d'appartenir à l'Etat pour revenir à un particulier : le régime des pensions ne devait plus subsister qu'au profit des artistes, employés ou agents qui se trouvaient tributaires à la date du 22 mars 1866, ou de leurs ayants droit.

Le 21 novembre 1866 intervint un nouveau décret modifiant les dispositions du précédent en ce qui touche l'autorisation pouvant être donnée aux artistes de jouer sur un théâtre autre que l'Opéra, sans la privation de leurs droits. Ce nouveau décret décida que tout artiste du chant, de la danse et de l'orchestre, titulaire d'une pension sur la Caisse des Retraites, pourrait, sur sa demande, être autorisé par le ministre à jouer sur les théâtres de Paris, des départements et de l'étranger en renonçant au payement de sa pension pendant la durée de son engagement; mais qu'en cas de contravention, la pension pourrait être supprimée.

Le décret du 15 octobre 1879 va faire cesser une inégalité choquante existant à cette époque entre les différents artistes, suivant la date de leur entrée à l'Opéra, en modifiant les dispositions du décret du 22 mars 1866, qui avait créé parmi le personnel deux catégories bien distinctes : celle des artistes déjà titulaires d'une pension au 22 mars 1866, lesquels avaient seuls droit à la retraite, et celles des artistes non titulaires de pensions à cette date, lesquels ne pouvaient jamais prétendre droit à aucune retraite.

Deux systèmes se trouvaient en présence, qui permettaient également de mettre fin à cette situation anormale : ou bien créer une seconde Caisse de Retraite coexistant avec celle qui fonctionnait déjà, ou bien admettre comme tributaires de la première les artistes, employés et agents qui n'étaient pas habiles à l'être, si l'adjonction de ces nouveaux participants ne venait pas nuire aux intérêts des anciens et léser les droits qu'ils avaient acquis. Or, cette éventualité ne paraissait pas à craindre, car la Caisse de l'Opéra, qui possédait 120 000 francs de rentes 5 0/0 sur l'Etat, n'avait alors à pourvoir qu'au service de 130 pensions ne dépassant pas une dépense de 101 080 francs. De plus, son actif se composait du montant annuel des retenues versées par les tributaires d'alors, au nombre de 191, et s'élevant à 31 985 francs, et de diverses ressources donnant lieu, par année, à une recette de 40 000 francs environ. Entre les recettes et les dépenses semblait donc exister une marge suffisante pour faire face aux charges futures, et, par l'adoption de ce second système, les intérêts des artistes déjà tributaires de pensions ne devaient pas, croyait-on, être lésés par l'adjonction de nouveaux tributaires. Aussi, est-ce ce système qui prévalut et qui fut adopté par le décret du 15 octobre 1879.

Ce décret décide, en effet, que le fonctionnement de la Caisse spéciale des Pensions de Retraite pour le théâtre national de l'Opéra est rétabli tel qu'il avait été constitué par le décret du 14 mai 1856, avec quelques modifications suggérées par l'expérience et plus compatibles avec le système de l'entreprise privée.

Comme conséquence, et à partir du 1er novembre 1879, étaient applicables les dispositions dudit décret à tous artistes, employés et agents dont les traitements n'excédaient pas 12 000 francs. Toutefois, les artistes alors attachés à l'Opéra en vertu d'engagements et non encore tributaires de la Caisse ne devaient le devenir que de leur consentement. Ils étaient tenus de faire connaître leur option dans un délai de quatre mois.

Pouvaient également, sur leur demande, et avec autorisation du ministre, devenir tributaires de la Caisse les artistes qui jouissaient de traitements supérieurs à 12 000 francs, quel qu'en fût le chiffre. La demande devait être formée, pour ceux qui étaient alors engagés, dans un délai de quatre mois à partir du 1er novembre 1879 ; et, dans un délai de deux mois, pour ceux qui seraient engagés à l'avenir.

Les nouveaux tributaires étaient, de plus, admis à verser des retenues rétroactives pour leurs services antérieurs au 1er novembre 1879.

La Caisse des Retraites se trouvait alimentée par :

1° Le produit de la retenue de 5 p. 100 sur tous traitements, appointements, feux assurés ou éventuels des tributaires ;

2° Le produit de toutes les amendes et retenues disciplinaires ;

3° Un fonds annuel de 20000 francs, imputable sur la subvention annuelle de l'Opéra, allouée par le budget de l'Etat ;

4° Un fonds annuel de 20000 francs, versé par le directeur de l'Opéra, soit à l'aide de représentations spéciales organisées par lui, soit de ses propres deniers ;

5° Les arrérages de rentes appartenant à la Caisse ;

6° Les donations et legs qui pourraient être faits à ladite Caisse, et dont l'acceptation ne pourrait avoir lieu que dans les formes déterminées par l'article 910 du Code civil.

L'admission à la retraite des tributaires de la Caisse devait être prononcée dorénavant par arrêté du ministre.

Les pensions à liquider, en vertu du décret du 14 mai 1856, ne devaient être servies et payées qu'après une période de dix années écoulées, et sans rappel d'arrérages antérieurs au 1er novembre 1879.

Tout artiste du chant, de la danse et de l'orchestre, titulaire d'une pension de retraite dont le chiffre n'excédait pas 3000 francs, pouvait jouer sur les théâtres de Paris et des départements sans l'autorisation du ministre, sauf le cas où il viendrait à reprendre du service à l'Opéra.

Le 26 mars 1887 fut signé le décret ordonnant la liquidation de la Caisse de Retraite de l'Opéra et abolissant, par suite, les dispositions des décrets ci-dessus relatés du 14 mai 1856, qui avait créé cette caisse, et du 15 octobre 1879 qui en avait rétabli le fonctionnement avec certaines modifications.

Avant d'indiquer les dispositions contenues dans ce décret et pour les bien comprendre, il importe tout d'abord de montrer dans quelles conditions, et pour quels motifs généraux et des plus sérieux, le gouvernement fut amené à détruire d'un coup l'œuvre de ses prédécesseurs et à supprimer, en respectant seulement les droits acquis, cette Caisse de Retraite qu'ils avaient créée. Il importera ensuite d'indiquer l'esprit qui dut présider à la rédaction du nouveau décret, d'examiner brièvement avec quelles difficultés se trouvèrent aux prises ceux qui furent chargés de son exécution, de citer ensuite les décrets et arrêtés qui suivirent et furent, pour ainsi dire, comme le corollaire forcé du décret du 26 mars 1887.

Sans parler des critiques dont l'administration des Beaux-Arts avait été l'objet dans les dernières années qui précédèrent 1887, et en dégageant de suite la responsabilité de cette administration au sujet de la situation précaire de la Caisse, dont elle ne pouvait, à aucun titre, être déclarée responsable, car sa gestion fut toujours irréprochable, il est bon de signaler, cependant, les plaintes nombreuses et chaque jour plus fréquentes qui se manifestèrent pour les retards apportés à la liquidation d'un certain nombre de pensions.

La situation de la Caisse devenait, en effet, chaque année moins prospère, mais, répétons-le, la faute n'en incombait nullement à l'administration des Beaux-Arts; le mal venait en grande partie de l'établissement de la Caisse, tel qu'il avait eu lieu en 1879; c'est à cette époque que le gouvernement ne s'était pas suffisamment rendu compte de la dépense dont il grevait l'avenir. En admettant le personnel à racheter ses services passés au moyen de retenues rétroactives, on rétablissait dans leur intégralité à peu près complète les charges que la Caisse aurait eu à supporter si elle n'avait pas cessé de fonctionner régulièrement depuis 1856. Or, pendant la période d'interruption, elle n'avait pas bénéficié de la capitalisation des intérêts sur le montant des retenues, elle n'avait pas couru les chances de démission, de révocation ou de mortalité du personnel, et enfin elle avait perdu pendant neuf ans la subvention de 30000 francs mise à la charge du directeur. De plus, en réduisant cette subvention à 20000 francs, et en abaissant de 40000 francs à 12000 francs la limite au-dessus de laquelle les traitements étaient affranchis de la retenue, le décret de 1879 privait la Caisse de deux ressources importantes et accentuait le défaut d'équilibre entre les dépenses et les recettes. Or, cet équilibre nécessaire entre les recettes et les dépenses devenait chaque jour plus difficile à établir à raison de la diminution du taux des rentes sur l'Etat, qui avaient été achetées avec le montant des sommes déposées à la Caisse des Consignations et provenant des retenues opérées sur les appointements des artistes, agents et employés tributaires.

Mais le vice fondamental résidait surtout dans la détermination faite à l'avance des charges de la Caisse, d'une manière invariable, et sans aucune relation nécessaire avec ses revenus. En 1856, d'autre part, on n'avait pu prévenir ni l'augmentation du personnel, ni la progression toujours croissante des traitements. Enfin, l'expérience a démontré que les caisses spéciales de retraite ne peuvent faire face à leurs charges que si elles reçoivent, à l'origine, un riche fonds de dotation.

La liquidation une fois décidée, restait à savoir dans quelles conditions elle aurait lieu. Il fallait, avant tout, respecter les droits acquis par les titulaires, lesquels avaient compté, à juste titre, que les retenues pratiquées sur leurs traitements leur profiteraient un jour dans les conditions prévues.

Deux moyens principaux s'offraient : rembourser aux titulaires le montant des retenues opérées, en tenant compte, dans la mesure du possible, de la bonification des intérêts; continuer pour l'avenir et dans des conditions nouvelles, en sauvegardant les intérêts pécuniaires de l'administration sans porter aucune atteinte aux pensions servies, le versement des pensions auxquelles les titulaires avaient droit à l'époque de leur retraite. C'est de ce double principe qu'on s'inspira, en s'efforçant d'arriver dans un temps rapide au remboursement de toutes les pensions, qui permettrait d'opérer une liquidation définitive.

De l'enquête conduite tant auprès du directeur de l'Opéra qu'auprès des chefs des différents services, résulta tout d'abord cette constatation : le régime des pensions ne rencontrait de réelle faveur que dans le personnel artistique. Les employés et ouvriers, tailleurs, couturières, machinistes et autres, n'arrivaient en effet que difficilement à réunir les conditions d'âge et de services requises pour la retraite, les uns à raison de l'âge auquel ils étaient entrés à l'Opéra, les autres à raison de l'épuisement prématuré auquel les condamnait presque fatalement le

Copyright by Librairie Delagrave, 1930.

service de la nouvelle scène. D'autre part, dans les catégories de l'administration et du contrôle, les appointements, très peu élevés en général, ne donnaient aux titulaires qu'un chiffre de pension insignifiant. Il était, par suite, évident que les employés de ces divers services pouvaient être aisément remplacés, et qu'il n'y avait pas d'intérêt marqué à les attacher à l'Opéra par l'appât d'une pension de retraite.

Il n'en était pas de même pour les catégories qui concouraient à l'interprétation des œuvres lyriques. Ce personnel, peu prévoyant de sa nature, voyait un précieux avantage dans les dispositions qui lui garantissaient la sécurité de ses vieux jours. La perspective de la pension devait resserrer le lien qui attachait l'artiste à la maison, l'associer en quelque sorte à sa prospérité et l'intéresser à son avenir.

C'est en s'inspirant de ces considérations que les membres de la commission chargée d'élaborer les principes du décret relatif à la liquidation de la Caisse des Retraites décidèrent que si, pour des raisons d'ordre pécuniaire, cette liquidation devait être ordonnée, il était urgent de continuer le service des pensions pour les artistes déjà titulaires, afin de ne point priver de leur concours notre Académie nationale de musique, afin aussi de les faire bénéficier des avantages auxquels leurs très utiles services leur donnaient droit.

Ces principaux motifs une fois indiqués, voici quelles sont les dispositions du décret du 26 mars 1887, puis des décrets et arrêtés du 28 mars 1887, du 1er septembre 1887, du 31 juillet 1888, du 20 décembre 1888, du 22 juin 1889, qui vinrent ensuite le compléter :

**Décret relatif à la liquidation de la Caisse de Retraite instituée au profit des artistes et employés de l'Opéra.**

« Le Président de la République Française,

« Vu le décret du 14 mai 1856 portant création d'une Caisse spéciale de Pensions de Retraite pour le théâtre national de l'Opéra;

« Vu le décret du 22 mars 1866, qui, en rendant à l'entreprise privée la gestion de ce théâtre, n'a maintenu le régime des pensions qu'au profit des artistes, employés et agents qui se trouvaient, à cette date, tributaires de la Caisse ou à leurs ayants droit;

« Vu le décret du 15 octobre 1879, portant rétablissement du régime des pensions;

« Sur le rapport du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,

« Décrète :

« *Article premier.* — Il sera procédé à la liquidation de la Caisse de Retraite instituée au profit des artistes et employés de l'Opéra.

« En conséquence, les dispositions des décrets du 14 mai 1856 et du 15 octobre 1879 cesseront d'être appliquées aux artistes et employés admis à partir du 1er avril prochain.

« *Art.* 2. — Les tributaires de la Caisse qui auront interrompu leur service pendant plus d'une année, pour tout autre motif que le service militaire ou une maladie régulièrement constatée, seront considérés comme démissionnaires.

« S'ils sont de nouveau admis à l'Opéra, ils ne pourront participer aux avantages de la Caisse des Retraites.

« *Art.* 3. — Ceux des employés et agents appartenant actuellement aux services de l'administration, de la scène, du contrôle, des bâtiments, des décorations, des costumes et de la figuration, qui ont été assujettis au payement de la retenue de 5 p. 100, en vertu du décret du 15 octobre 1879, pourront, dans un délai de six mois à dater de ce jour, réclamer le remboursement des versements effectués par eux.

« Il sera bonifié sur le montant des retenues annuelles un intérêt simple de 4 0/0, calculé à la date du remboursement.

« Les dispositions des deux paragraphes précédents pourront être étendues aux tributaires des autres services de l'Opéra par un arrêté ministériel rendu dans le cours de la présente année. Le délai de six mois courra de la date de cet arrêté.

« *Art.* 4. — Il ne sera plus accordé de pensions de réforme, dans les conditions prévues à l'article 17 du décret du 14 mai 1856, aux tributaires des services de l'administration, de la scène, du contrôle, des bâtiments, des décorations, des costumes et de la figuration admis depuis 1879.

« Ceux qui justifieront être dans les conditions prévues audit article pourront, après avis conforme de la commission, dont il sera parlé à l'article suivant, obtenir le remboursement de leurs retenues avec intérêts simples de 4 0/0.

« Les mêmes mesures seront appliquées aux artistes du chant, des chœurs, de la danse, du ballet et de l'orchestre, si un arrêté ministériel, rendu en conformité de l'article précédent, autorise le remboursement des retenues aux tributaires de ces différents services.

« *Art.* 5. — La liquidation sera opérée par les soins d'une commission composée de la manière suivante :

« Un conseiller d'Etat, président;

« Deux représentants de l'administration des Finances;

« Deux représentants de l'administration des Beaux-Arts;

« Un représentant de la Caisse des Dépôts et Consignations;

« Le directeur de l'Opéra;

« Deux artistes ou employés de l'Opéra, tributaires de la Caisse des Retraites, dont un au moins admis depuis 1879.

« Les membres de la commission seront nommés par un décret, sur la proposition du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

« La commission élira son vice-président.

« Le secrétaire et le secrétaire adjoint seront nommés par arrêté ministériel.

« *Art.* 6. — La commission déterminera annuellement, d'après les ressources de la Caisse, le chiffre que l'ensemble des liquidations ne pourra pas dépasser pendant l'année; elle statuera sur les achats, ventes ou conversions de valeurs; elle donnera son avis sur toutes les autres questions intéressant la Caisse.

« *Art.* 7. — Les fonds de la Caisse pourront être placés soit en rentes sur l'Etat, soit en obligations de chemins de fer français, de la Ville de Paris, ou du Crédit foncier de France.

« Les titres resteront déposés à la Caisse des Dépôts et Consignations, qui demeure chargée de la gestion de la Caisse.

« *Art.* 8. — Les dispositions de détail relatives au remboursement des retenues seront réglées par décision ministérielle.

« *Art.* 9. — Sont abrogées les dispositions des décrets du 14 mai 1856, du 22 mars 1866, du 15 octobre

1879, contraires aux prescriptions du présent décret.

« *Art.* 10. — Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts est chargé de l'exécution du présent décret qui sera publié au *Journal officiel* et inséré au *Bulletin des Lois*.

« Fait à Paris, le 26 mars 1887.

« *Signé :* Jules Grévy.

« Par le Président de la République :

« *Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,*

« *Signé :* Berthelot. »

### Arrêté relatif à l'exécution du décret du 26 mars 1887.

« Le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts,

« Vu l'arrêté en date du 17 novembre 1886 ayant constitué une commission d'examen et de réforme de la Caisse de Retraite du théâtre national de l'Opéra créée par les décrets des 14 mai 1856 et 15 octobre 1879;

« Vu le décret du 26 mars 1887 réglant le mode de liquidation de la Caisse de retraite de ce théâtre,

« Arrête :

« *Article premier.* — Les dispositions des décrets des 14 mai 1856 et 15 octobre 1879 cesseront d'être appliquées aux artistes, employés et agents admis au théâtre national de l'Opéra à partir du 1er avril 1887.

« En conséquence, les traitements de ces agents ne seront pas soumis à une retenue de 5 p. 100 au profit de la Caisse de Retraite de ce théâtre.

« *Art.* 2. — Sont admis à la faveur de l'option entre la continuation de leurs versements à la Caisse de Retraite au théâtre national de l'Opéra, modifiée par les décrets des 26 mars et 7 avril 1887[1], et le remboursement de leurs retenues avec intérêt de 4 0/0 l'an, ceux des tributaires admis en vertu du décret du 15 octobre 1879 appartenant aux services suivants :

| | | |
|---|---|---|
| *Administration;* | *Costumes;* | *Scène.* |
| *Bâtiments;* | *Décoration;* | |
| *Contrôle:* | *Figuration;* | |

« *Art.* 3. — Le délai d'option pour ces tributaires est de six mois, à partir du 1er avril 1887. L'intérêt pour les retenues de chaque année sera compté depuis le 1er janvier de l'année suivante jusqu'au 30 septembre 1887.

« Les tributaires qui auront fait connaître leur renonciation à la Caisse avant le 1er septembre prochain recevront les sommes qui leur sont dues dans la première quinzaine d'octobre 1887. Ceux des tributaires qui auront opté pour le remboursement dans le courant de septembre seront remboursés dans la première quinzaine de novembre 1887.

« *Art.* 4. — Tout tributaire appartenant aux services désignés dans l'article 2, et qui n'aura pas réclamé dans le délai de six mois le remboursement, sera tenu de continuer ses versements de 5 p. 100 à la Caisse de Retraite.

« La demande de remboursement ne peut être admise qu'autant qu'elle a été produite par un tributaire actuellement en fonctions à la date de sa demande.

« *Art.* 5. — Le directeur des Beaux-Arts et le chef du service du bureau des théâtres sont chargés de l'exécution du présent arrêté.

« Paris, le 28 mars 1887.

« *Signé :* E. Spuller. »

1. Le décret du 7 avril 1887 pourvoit à la nomination des membres de la commission de liquidation instituée conformément à l'article 5 du decret du 26 mars 1887.

### Arrêté complétant les dispositions de l'arrêté précédent.

« Le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts,

« Vu l'arrêté en date du 17 novembre 1886 ayant constitué une commission d'examen et de réforme de la Caisse de Retraite du théâtre national de l'Opéra créée par les décrets des 14 mai 1856 et 15 octobre 1879;

« Vu le décret du 26 mars 1887 réglant le mode de liquidation de la Caisse de Retraite de ce théâtre,

« Arrête :

« *Article premier.* — Sont admis à la faveur de l'option entre la continuation de leurs versements à la Caisse de Retraite du théâtre national de l'Opéra, modifiée par les décrets des 26 mars et 7 avril 1887, et le remboursement de leurs retenues avec intérêt de 4 0/0 l'an, ceux des tributaires admis en vertu du décret du 15 octobre 1879 appartenant aux services suivants :

| | | |
|---|---|---|
| *Chant;* | *Danse;* | *Orchestre.* |
| *Chœurs;* | *Ballet;* | |

« *Art.* 2. — Le délai d'option pour ces tributaires est de six mois, à partir du 1er septembre 1887. L'intérêt pour les retenues de chaque année sera compté du 1er janvier de l'année suivante jusqu'à fin février 1888.

« Les tributaires qui auront fait connaître leur renonciation à la Caisse avant le 1er février prochain recevront les sommes qui leur sont dues dans la première quinzaine de mars 1888. Ceux des tributaires qui auront réclamé le remboursement dans le courant de février seront remboursés dans la première quinzaine d'avril 1888.

« *Art.* 3. — Tout tributaire appartenant aux services désignés dans l'article 1er, et qui n'aura pas réclamé le remboursement dans le délai de six mois, sera tenu de continuer ses versements de 5 p. 100 à la Caisse de Retraite.

« La demande de remboursement ne peut être admise qu'autant qu'elle a été produite par un tributaire en activité de service à la date de sa demande.

« *Art.* 4. — Le directeur des Beaux-Arts et le chef du service du bureau des théâtres sont chargés de l'exécution du présent arrêté.

« Paris, le 1er septembre 1887.

« *Signé :* E. Spuller. »

### Décret concernant les mineurs tributaires de la Caisse de Retraite.

« Le Président de la République Française,

« Sur le rapport du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts;

« Vu le décret du 26 mars 1887 relatif à la liquidation de la Caisse de Retraite instituée au profit des artistes et employés de l'Opéra;

« Vu l'avis de la commission de liquidation, en date du 9 juillet 1888,

« Décrète :

« *Article premier.* — Les artistes de l'Opéra qui ont déclaré, dans les délais fixés par le décret susvisé, renoncer au bénéfice de la Caisse de Retraite et dont la déclaration n'a pu être reconnue valable en raison de leur âge, pourront, dans les trois mois qui suivront leur majorité, s'ils appartiennent encore à cette époque au personnel de l'Opéra, renouveler leur option et recevoir le remboursement des retenues versées par eux avec bonification des intérêts simples à 4 0/0 calculés jusqu'à la date du remboursement.

« *Art.* 2. — Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts est chargé de l'exécution du présent décret, qui sera inséré au *Journal officiel* et publié au *Bulletin des Lois*.

« Fait à Paris, le 31 juillet 1888. « *Signé :* Carnot.

« Par le président de la République :
*Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,*
*Signé :* Ed. Lockroy. »

### Décret modifiant l'article 5, § 7, du décret du 25 mars 1887.

« Le Président de la République Française,

« Sur le rapport du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,

« Vu l'article 5 du décret du 26 mars 1887;

« Vu la lettre, en date du 7 décembre 1888, de M. le Conseiller d'Etat, président de la commission de liquidation de la Caisse de Retraite du théâtre national de l'Opéra;

« Décrète :

« *Article premier.* — Le paragraphe 7 de l'article 5 du décret du 26 mars 1887 ainsi conçu :

« *Deux artistes ou employés de l'Opéra, tributaires de la Caisse des Retraites, dont un au moins admis depuis 1879,* » est et demeure ainsi modifié :

« Deux artistes ou employés de l'Opéra, tributaires ou pensionnés de la Caisse des Retraites, dont un au moins admis depuis 1879.

« *Art.* 2. — Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts est chargé de l'exécution du présent décret.

« Fait à Paris, le 20 décembre 1888. « *Signé :* Carnot.

« Par le Président de la République :
« *Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,*
*Signé :* E. Lockroy. »

### Décret complétant l'article 6 du décret du 14 mai 1856.

« Le Président de la République Française,

« Sur le rapport du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,

« Vu l'article 6 du décret du 14 mai 1856 instituant une Caisse spéciale de Pensions de Retraite pour le personnel du théâtre de l'Opéra;

« Vu le décret du 26 mars 1887, relatif à la liquidation de ladite Caisse de Retraite;

« Considérant que, par suite de la mise en liquidation de la Caisse des Retraites de l'Opéra, il n'est plus possible de faire supporter par le budget des Beaux-Arts les frais d'impression nécessités pour le service de cette Caisse;

« Décrète :

« *Article premier.* — L'article 6 du décret du 14 mai 1856 est complété par la disposition suivante :

« Toutefois, les dépenses d'impression nécessitées pour le service de la Caisse des Retraites (Brevets de pension, Rapports de la commission de liquidation, etc.) seront payées sur les ressources de la Caisse.

« Les états de dépenses seront arrêtés par la commission de liquidation.

« *Art.* 2. — Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts est chargé de l'exécution du présent décret, qui sera inséré au *Bulletin des Lois*.

« Fait à Paris, le 22 juin 1889. « *Signé :* Carnot.

« Par le président de la République :
« *Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,*
« *Signé :* A. Fallières. »

Nous croyons devoir maintenant rapporter un certain nombre de décisions émanant de la commission de liquidation de la Caisse des Retraites[1], qui présentent une importance considérable et font jurisprudence à l'égard des intéressés :

#### Amendes et retenues disciplinaires de traitement.

« L'Administration de l'Opéra devra produire chaque mois devant la commission un état spécial des retenues disciplinaires infligées au personnel de l'Opéra, lequel état sera signé par chaque artiste ou employé auquel une amende aura été infligée. » (*Séance du 7 mars 1888.*)

« Toutes les amendes et retenues disciplinaires de traitement infligées au personnel de l'Opéra doivent être versées à la Caisse des Retraites.

« Ne sont pas comprises parmi les retenues disciplinaires, les retenues de cachets pour représentations manquées. » (*Séance du 18 mai 1888.*)

#### Choristes remplaçants.

« Les choristes remplaçants entrés à l'Opéra antérieurement à la liquidation de la Caisse des Retraites ne subissant pas la retenue de 5 p. 100 sur leur traitement ne peuvent, bien que pourvus d'engagements avec l'administration de l'Opéra, être considérés comme tributaires de cette Caisse. » (*Séances des 9 juillet 1888 et 7 décembre 1889.*)

#### Pensions.

« Aucune demande de pension ne pourra être soumise à la commission sans être accompagnée d'un dossier régulièrement établi et comprenant :

« L'acte de naissance de l'intéressé;

« Les certificats nécessaires délivrés soit par le chef de service compétent, soit par un médecin assermenté de l'Opéra;

« Un état signé par le tributaire, contenant l'énumération de tous les services qu'il juge propres à lui constituer un droit à pension. » (*Séance du 9 mai 1887.*)

« Le directeur de l'Opéra devra présenter à la commission, avant le 1er octobre de chaque année, ses propositions de pensions pour l'année suivante. » (*Séance du 19 janvier 1888.*)

« La commission fixera, avant le 30 juin de chaque année, le crédit à ouvrir pour l'inscription des pensions de l'année suivante. » (*Séance du 19 janv. 1888.*)

« Si le total des pensions d'ancienneté concédées pendant l'année n'atteint pas le chiffre du crédit inscrit pour cet exercice, le reliquat ne peut s'ajouter au crédit de l'année suivante. » (*Séance du 10 mars 1890.*)

#### Provisions d'arrérages de pensions.

« Des provisions d'arrérages de pensions pourront être accordées aux artistes et employés en instance pour obtenir la liquidation de leur retraite.

« En procédant à l'examen des dossiers de pensions, la commission décidera s'il y a lieu d'autoriser le payement des arrérages par provision.

« Seront applicables aux provisions d'arrérages les articles 30 § 2, 33, 34, 35 et 36 du décret du 14 mai 1856.

« L'état des provisions à servir pour chaque tri-

1. Cette commission est présidée par M. Paul Dislère, conseiller d'Etat.

mestre sera soumis à l'approbation de la commission, qui pourra, sans avoir à justifier de ses motifs, suspendre le payement d'une provision.

« Les mandats individuels de provision seront ordonnancés par le Ministre des Beaux-Arts ou par son délégué.

« Sur les formules de mandats sera libellée une clause par laquelle le tributaire donnera à l'administration de la Caisse des Dépôts et Consignations quittance subrogative des trimestres d'arrérages touchés par provision et s'engagera, en outre, à indemniser la Caisse dans le double cas où la pension serait rejetée par le Conseil d'Etat et où il viendrait à reprendre du service.

« Le remboursement des sommes indûment avancées par la Caisse sera poursuivi par toutes les voies de droit. » (*Délibération de la commission du 7 mai 1888, approuvée par lettre du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts du 31 mai 1888.*)

—

« La provision ne sera accordée qu'après enquête sur la situation de fortune du demandeur et s'il est démontré qu'il en a réellement besoin. » (*Séance du 20 décembre 1888.*)

—

« Le Président de la commission peut, sans réunir la commission, accorder des provisions aux ayants droit à une pension de réversion qui en feront la demande. » (*Séance du 7 décembre 1889.*)

—

« La quotité de la provision à accorder est des deux tiers de la pension, payables à termes mensuels échus. » (*Séance du 7 décembre 1889.*)

**Remboursements de retenues.**

« Les artistes du sexe féminin qui seront admises au remboursement des retenues versées par elles à la Caisse des Retraites devront, préalablement à la mise en possession des sommes qui leur sont dues, déclarer par écrit qu'elles ne sont pas en puissance de mari. » (*Séance du 7 mars 1888.*)

—

« La déclaration de non-mariage prescrite ci-dessus sera faite à la direction des beaux-arts (Bureau des Théâtres), préalablement à la remise des mandats aux intéressées, au lieu d'être faite à la Caisse des Dépôts et Consignations avant le payement de ces mandats. » (*Séance du 9 mars 1888.*)

—

« Les artistes mineurs qui ont opté pour le remboursement des retenues prélevées sur leur traitement et qui n'ont pu produire les pièces nécessaires à la validation de leur option seront réinscrits sur la liste des tributaires de la Caisse des Retraites, avec rappel des retenues rétroactives dues par eux depuis leur renonciation au bénéfice de cette Caisse. » (*Séance du 9 juillet 1888. Avis Dlles Robin, Ricotti,* etc.)

—

« Ces mêmes artistes pourront obtenir le remboursement de leurs retenues s'ils renouvellent leur option dans les trois mois qui suivront leur majorité. » (*Décret du 31 juillet 1888.*)

« Cette disposition n'est pas applicable aux artistes qui ne feraient plus partie du personnel de l'Opéra à l'époque de leur majorité. » (*Séance du 18 mai 1889.*)

« Les nouveaux comptes de remboursement aux artistes réinscrits sur la liste des tributaires, qui renouvelleront leur demande d'option dans les trois mois de leur majorité, devront être soumis à l'examen de la commission de liquidation. » (*Séance du 29 juin 1889.*)

## L'OPÉRA-COMIQUE

Nous avons laissé l'Opéra-Comique en 1762, à l'époque de sa réunion avec la Comédie-Italienne, après avoir étudié l'origine de l'un et de l'autre de ces théâtres. Nous avons vu les succès de Dauvergne, de Favart, de Monsigny et de Philidor, et les succès des Comédiens-Italiens, qui, organisés comme la Comédie-Française, avaient su donner à leur théâtre un caractère officiel. L'Opéra-Comique, né sur les foires, dans des baraques de bois, avait conservé, même sous la direction de Monnet, un caractère provisoire.

Les représentations avaient continué, malgré le succès à la foire Saint-Laurent, au boulevard du Nord et à la foire Saint-Germain; il fallut attendre la réunion avec la Comédie-Italienne pour trouver un local fixe qui ne fût pas soumis aux changements continuels et aux relâches forcées.

C'est sous le nom de Comédie-Italienne qu'il s'installa à l'Hôtel de Bourgogne en 1762, sans cesser d'ailleurs d'être tributaire de l'Opéra, comme les forains l'avaient été, et il dut, le 29 janvier 1766, signer avec l'Académie de musique un traité par lequel il s'engageait à payer une redevance de 30 000 livres pendant 5 ans, et de 40 000 livres pendant les 13 années suivantes. En 1779, ce traité fut prorogé pour 30 ans.

Le théâtre composé de l'Opéra-Comique, d'une part, et de la Comédie-Italienne d'autre part, qui dans cette première réunion avait conservé la personnalité de chacune des troupes, fut régi par une Société formée entre les artistes. Carlin, Dehesse, Rochard, Caillot, Mme Favart, Piccinelli, Villette, représentaient l'ancien Théâtre-Italien; cinq artistes seulement appartenant à l'Opéra-Comique, étaient entrés dans l'association, Clairval, Laruette, Audinot, Mlles Nessel et Deschamps; puis vinrent Trial, Chenard, Nainville, Narbonne, Mmes Laruette, Trial, Desglands et Dugazon.

La première représentation eut lieu le 3 février 1762, avec un à-propos intitulé : *la Nouvelle Troupe,* et deux pièces déjà connues, *Blaise le Savetier,* de Sedaine et Philidor, qui avait eu un brillant succès à la foire Saint-Laurent le 9 mars 1759, et *On ne s'avise jamais de tout,* de Sedaine et Monsigny. Ce dernier auteur avait été, par son succès même, une des causes qui avaient excité la jalousie de la Comédie-Italienne contre le Théâtre de la Foire, et qui avaient déterminé la réunion des deux genres. A cette époque encore, on s'occupait plus du livret que de la musique, et l'on considérait l'Opéra-Comique plutôt comme un théâtre de vaudevilles que comme un théâtre lyrique. L'orchestre n'avait pas été modifié, et cependant, on commençait déjà à se soucier davantage de donner une valeur spéciale à l'expression scénique de la musique; les pièces italiennes et les comédies à ariettes qui avaient peu à peu pris le pas sur le vaudeville proprement dit, né à la Comédie-Italienne, c'est-à-dire sur la comédie avec couplets, se trouvaient modifiées par les ensembles et les chœurs qui se mêlaient à la pièce, au lieu de n'être qu'un divertissement et un accessoire.

Pendant quinze ans, Monsigny triompha à l'Opéra-Comique; il donna : *le Roi et le Fermier,* le 22 no-

vembre 1762; *Rose et Colas*, le 8 mars 1764; *Aline, reine de Golconde*, 15 avril 1766; *le Déserteur*, 6 mars 1769; *Félix ou l'enfant trouvé*, le 24 novembre 1777, et encore *l'Ile sonnante, le Faucon, la Belle Arsène, le Rendez-vous bien employé*. Depuis 1777, MONSIGNY cessa d'écrire; il semblait que sa sensibilité fût épuisée, et en 1800 il remplaça PICCINI comme inspecteur de l'enseignement, au Conservatoire.

DUNI, compositeur napolitain, avait déjà donné *Nina et Lindor*, à la foire en 1758, ainsi que *la Fille mal gardée*, et *l'Ile des fous;* après la réunion, il fit représenter, le 21 juillet 1763, *les Deux Chasseurs et la Laitière*, sur un livre d'Anseaume, *la Fée Urgèle*, en 1765; *la Clochette*, en 1766; *les Moissonneurs*, en 1768, et *Thémire*, en 1770.

PHILIDOR fit représenter *le Sorcier*, le 2 janvier 1764, *Tom Jones*, le 27 février 1765, et il n'abandonna le théâtre que pour se livrer entièrement au jeu d'échecs sur lequel il avait écrit un ouvrage. Enfin, vint GRÉTRY qui devait éclipser tous ses prédécesseurs; après avoir étudié le contrepoint en Italie avec CASALI, il revint en France pour donner *le Huron*, le 20 août 1768, sur des paroles de Marmontel. A cet ouvrage succédèrent *Lucile*, le 5 janvier 1769, *le Tableau parlant*, 1769, *les Deux Avares*, 1770, *Zémire et Azor*, en 1771, *le Magnifique*, le 4 mars 1773, et *la Fausse Magie*, le 1er février 1775.

Toutes ces œuvres contribuèrent à modifier la destinée du théâtre de l'Opéra-Comique. On avait prévu et répété que la Comédie-Italienne, plus apte aux formes musicales, jouissant d'un passé qui remontait jusqu'au grand Roi, et qui venait de triompher avec les Bouffons, et les danseurs, absorberait l'Opéra-Comique. Il n'en fut rien, et, grâce aux productions incessantes des musiciens en vogue que nous venons de citer, ce fut l'Opéra-Comique qui l'emporta.

La musique eut une part de plus en plus grande, dans ce théâtre, depuis 1769, les comédiens disparurent de la scène pour faire place à une troupe de chanteurs, alors qu'autrefois ceux-ci constituaient l'exception, et le 31 mars 1780, des lettres patentes substituèrent, comme titre du théâtre, l'Opéra-Comique à celui de Comédie-Italienne; néanmoins, l'habitude fut plus forte que les décisions officielles et l'usage persista de désigner le théâtre sous son ancienne dénomination.

A la même époque, l'Hôtel de Bourgogne tombait en ruines, et la Comédie-Italienne fit bâtir une nouvelle salle plus grande et mieux aménagée sur les terrains de l'Hôtel de Choiseul, où on l'a reconstruite aujourd'hui. Les artistes, qui témoignaient d'un certain mépris pour leur origine foraine, ne voulurent pas que l'entrée de leur théâtre s'ouvrît sur le boulevard, comme l'étaient autrefois les baraques du Faubourg. Ils préférèrent tourner le dos au boulevard qui avait été l'origine de leur fortune. Le monument fut construit par Heurtier, entre la rue Favart et la rue Marivaux, d'où le nom du théâtre, qui fut appelé Théâtre de la rue Favart jusqu'en 1794, où il prit le titre de Théâtre de l'Opéra-Comique National.

L'orchestre de cette nouvelle salle plus spacieuse, put être composé de seize violons, deux altos, six violoncelles, deux contrebasses, trois flûtes, un hautbois, deux bassons et deux cors.

De l'ancienne troupe, il restait CLAIRVAL, THOMASSIN, TRIAL, LARUETTE, FAVART, NARBONNE, CHENARD et Mme DUGAZON. On engagea de plus MICHU, SOLIER, DARSONVILLE, PHILIPPE, DUFRESNOY, MINIER, Mmes DESFORGES, GONTHIER, DESBROSSES. Ayant abandonné l'Hôtel de Bourgogne, le 4 avril, ces artistes inaugurèrent la nouvelle salle, le 28 avril 1783, et eurent la chance de monter en 1784 deux pièces de GRÉTRY, qui réussirent : *l'Epreuve villageoise*, et *Richard Cœur de lion*.

L'Opéra-Comique était alors régi par un règlement établi par les gentilshommes de la chambre en 1774, qui déterminait les rapports de l'association avec les auteurs. Lorsqu'une pièce avait été reçue à correction, l'auteur pouvait exiger une seconde lecture à la suite des remaniements effectués. Si la pièce avait été reçue à titre définitif, les comédiens ne pouvaient refuser de la jouer, ni en retarder les représentations, à moins de causes graves, dont l'appréciation appartenait aux gentilshommes. Chaque pièce devait être jouée à son rang de réception, et elle ne pouvait être interrompue tant que le succès durait; les auteurs fixaient la distribution des rôles, ils avaient droit à un neuvième de la recette, pour les pièces en 3 actes; le droit d'auteur était d'un douzième pour les pièces en 2 actes et d'un dix-huitième pour celles en 1 acte. Aucun droit n'était perçu si la recette était inférieure à 1 700 livres en été et mille livres en hiver.

Au décès des auteurs, la perception des droits cessait, sauf lorsque la pièce n'avait pas encore atteint la cinquantième représentation.

Les pouvoirs publics, qui avaient si longtemps protégé jalousement le monopole des théâtres, commençaient à devenir plus tolérants, et adaptaient le principe du privilège aux circonstances avec une aménité d'autant plus grande que les Parisiens se rendaient en foule sur les petites scènes du boulevard du Temple, et exigeaient des spectacles.

Non seulement les forains, avec NICOLET et AUDINOT, montaient de petites scènes, ainsi que nous l'avons vu plus haut, mais l'Ambigu-Comique et les Variétés Amusantes obtenaient de l'Opéra des cessions de privilège pour les représentations musicales. Un coiffeur de la reine Marie-Antoinette, Léonard Autié, obtint un nouveau privilège d'opéra italien. Il s'associa avec le violoniste VIOTTI, qui confia la partie musicale à CHERUBINI, et organisa une troupe remarquable. Fort du patronage du comte de Provence, Léonard Autié installa aux Tuileries le théâtre de Monsieur, qu'il n'abandonna qu'en 1791, pour la salle Feydeau, dont le théâtre prit le nom.

A la salle des Tuileries, le nouveau théâtre, qui devait exploiter l'opéra-comique français, le vaudeville, la comédie et l'opéra-italien, abandonna vite ces trois derniers genres, pour concurrencer le théâtre de la rue Favart, allant même jusqu'à faire composer une nouvelle musique sur les mêmes livrets.

Cependant, le succès de Favart se maintenait par la tradition de ses ouvrages légers; il montait *les Brouilleries* de BERTON, en 1790, *Camille* de DALAYRAC, en 1791, *Cécile et Julien* de TRIAL, en 1792, *Ambroise ou Voilà ma journée* de DALAYRAC, en 1793, *Melidor et Phrosine* de MÉHUL, en 1794, *la Famille américaine* de DALAYRAC, en 1796, *Lisbeth* de GRÉTRY, en 1797, *Montano et Stéphanie* de BERTON, en 1799.

Ainsi, toute la Révolution se passe sans que l'Opéra-Comique ait abandonné son genre; et s'il a souffert comme les autres théâtres de la tourmente

révolutionnaire, il paraît néanmoins avoir conservé pendant tout ce temps son activité.

Constatons simplement que la loi des 13-19 janvier 1791, qui avait permis à tout citoyen d'élever un théâtre et d'y faire représenter les pièces de tous genres sur une simple déclaration faite à la municipalité, établit le système de la concurrence dont la faiblesse royale n'avait pas su protéger l'Opéra-Comique; le théâtre de Monsieur, transféré à la rue Feydeau, put sans danger ni contrôle suivre la même voie que la Comédie-Italienne et donner des opéras-comiques qui, plus sérieux et plus hardis que ceux de la Comédie-Italienne, se rapprochaient déjà de l'Opéra. On donne ainsi à la salle Feydeau *Lodoïska* de CHERUBINI, en 1791, *Stratonice* de MÉHUL, en 1792, *la Caverne* de LESUEUR, en 1793, *Télémaque* du même auteur, en 1796, *Médée* de CHERUBINI, en 1797 et *Ariodant* de MÉHUL en 1799.

En 1800, CHERUBINI donnait encore *les Deux Journées*, et en 1801 BOÏELDIEU faisait représenter *le Calife de Bagdad*.

La concurrence de deux théâtres jouissant d'un égal succès, qui avait entraîné en 1762 la réunion de la Comédie-Italienne à l'Opéra-Comique, produisit en 1801 le même effet. Les deux théâtres se réunissent le 27 juillet 1801, et constituent ensemble une société sous le nom d'Opéra-Comique.

Les associés sont MARTIN, ELLEVIOU, CHENARD, GAVAUDAN, SOLIÉ, DAUZINVILLE, PHILIPPE, SAINT-AUBIN, GAVEAUX, Mmes DUGAZON, GAVAUDAN, SCIO, GAVEAUX, AUVRAY, DESBROSSES, SAINT-AUBIN.

L'ouverture se fait au théâtre Feydeau, le 16 septembre 1801, avec la *Stratonice* de MÉHUL, puis *Une Folie* du même auteur, le 4 avril 1802, et, après un court passage à la salle Favart, l'Opéra-Comique se fixe à Feydeau.

Le 13 janvier 1803, on donne *Ma Tante Aurore* de BOÏELDIEU, et le 2 septembre 1803, *Aline, reine de Golconde* de BERTON. Mme DUGAZON crée son dernier rôle dans le *Médecin turc*, de NICOLO.

La liberté de la Révolution s'atténue déjà avec le Consulat, au cours duquel l'Opéra-Comique retrouve un privilège. En même temps, il est soumis lui-même au contrôle d'un surintendant qui est M. Fontaine de Cramayel, puis Auguste de Talleyrand.

Le 23 juillet 1804, le théâtre passe à la salle Favart, où il représente, le 27 novembre, *Milton* de SPONTINI. Avec l'Empire, on revient au système de l'autorisation; un décret du 8 juin 1806 décide qu'aucun théâtre ne pourra s'ouvrir sans l'agrément spécial de l'Empereur. L'Opéra-Comique devient un théâtre officiel dont le répertoire est arrêté par le Ministre de l'Intérieur, et « nul autre théâtre ne peut représenter à Paris des pièces comprises dans les répertoires de ces trois grands théâtres sans leur autorisation et sans leur payer une rétribution qui sera réglée de gré à gré et avec l'autorisation du ministre » (article 4).

Par arrêté du 25 avril 1807, le Ministre de l'Intérieur précisait le genre auquel chaque théâtre devait désormais se borner. Il portait que le théâtre de l'Opéra-Comique, désormais théâtre de Sa Majesté l'Empereur, serait spécialement destiné à la représentation de « toute pièce de comédies ou drames mêlés de couplets, d'ariettes et de morceaux d'ensemble », et que son répertoire serait composé de toutes les pièces jouées sur le théâtre de l'Opéra-Comique, avant et après sa réunion avec la Comédie-Italienne, pourvu que le dialogue de ces pièces fût coupé par du chant.

L'Opéra-Buffa, considéré comme annexe, ne pouvait représenter que des pièces écrites en italien.

Théâtre officiel, l'Opéra-Comique abandonna la pompe des spectacles révolutionnaires et les allégories mythologiques pour revenir à une simplicité qui avait fait ses succès au XVIIIe siècle.

Ce sont d'ailleurs les œuvres de GRÉTRY, de MONSIGNY, de PHILIDOR et de DUNI qui constituèrent les reprises les plus fructueuses.

Un nouveau compositeur, NICOLO, qui avait fait jouer *le Tonnelier* en 1799, donna *les Rendez-vous bourgeois*, le 9 mai 1807, en même temps que MÉHUL faisait représenter *Joseph*; puis, NICOLO apporta *Cendrillon*, le 22 février 1810, *le Billet de Loterie* en 1811, *Joconde* en 1814, *Jeannot et Colin* dans la même année. Mais à côté de NICOLO, grandit un concurrent qui doit bientôt le dépasser, c'est BOÏELDIEU, qui donna *Jean de Paris*, le 4 avril 1812, *le Nouveau Seigneur du village*, le 29 juin 1813, *la Fête du village voisin*, le 5 mars 1816, *le Petit Chaperon rouge*, 30 juin 1818, et *les Voitures versées*, le 29 avril 1820.

Pendant ses dernières années, BOIELDIEU avait protégé les débuts d'HÉROLD, en écrivant avec lui l'opéra *Charles de France* (1816). Le jeune compositeur profite de ces conseils pour faire une musique nouvelle sur *les Troqueurs*, qui avaient été le succès de DAUVERGNE en 1753.

Enfin, à la même époque, apparut AUBER, qui débuta par *le Séjour militaire*, le 27 février 1813, *le Testament ou les Billets doux* en 1819, et commence une série ininterrompue de succès avec *la Berçère Chatelaine* en 1820, et *Léocadie* en 1824.

L'Opéra-Comique, qui jusqu'alors avait constitué une association se dirigeant elle-même, dut renoncer à cette forme d'administration qui donnait des résultats déplorables.

Parmi les sociétaires se trouvaient alors MARTIN, POUCHARD, HUET, DAZANCOURT, VIZENTINI, LEMONIER, Mmes PRADHER, RIGAUT, DESBROSSES, BELMONT, LEMONNIER, PAUL et BOULANGER.

Surveillés, contrôlés et réprimandés par les gentilshommes du roi, les comédiens ne purent supporter plus longtemps les charges du théâtre; et comme leurs affaires périclitaient, ils s'en remirent au ministère qui nomma un directeur, le duc d'Aumont, lequel ne dirigea pas lui-même, mais fit gérer le théâtre par un auteur, Guilbert de Pixérécourt, par acte du 30 mars 1824. Les recettes montèrent aussitôt, non seulement en raison d'une administration plus serrée, mais aussi grâce à trois chefs-d'œuvre, *le Maçon* d'AUBER, 3 mai 1825, *la Dame blanche* de BOIELDIEU, le 10 décembre 1825, que l'auteur s'était laissé arracher non sans protestations, car il en redoutait les représentations. L'année suivante, le 12 août, HÉROLD qui n'avait eu qu'un demi-succès avec *l'Auteur mort et vivant* en 1820, et qui s'était vu rendre justice avec *le Muletier* en 1823, *l'Asthénie* et *Vendôme en Espagne*, donnait *Marie*, qui eut une vogue durable.

Pendant ce temps, et malgré les recettes importantes du théâtre, les bénéfices étaient minces. Pixérécourt, convaincu d'avoir trop largement donné aux personnes influentes qui pouvaient l'aider, ou aux artistes qu'il désirait s'attacher, dut quitter la direction en 1827.

Le colonel Ducis lui succéda, mais, cette fois encore, le directeur ne fut pas heureux dans son

administration; il se trouvait entre les mains de Boursault, son banquier, qui exigeait des intérêts considérables pour fournir des fonds minimes; cette commandite déplorable conduisit Ducis à la faillite; le théâtre Feydeau ferma le 12 avril 1829; et comme la salle menaçait ruine, elle fut bientôt démolie.

Une nouvelle société se forma bientôt entre les artistes de l'Opéra-Comique qui durent se transporter au théâtre Ventadour, que l'administration leur avait donné, car ils n'avaient pu reprendre la salle Favart qui était alors occupée par une troupe italienne.

L'ouverture du nouvel Opéra-Comique eut lieu le 20 avril 1829, avec *la Fiancée*, d'Auber. Cependant, la salle trop exiguë, mal placée, ne put entraîner le public à s'y rendre, malgré les représentations de *Fra Diavolo* d'Auber, le 28 janvier 1830 et de *Zampa* d'Hérold.

La révolution de juillet 1830 entraîna une fermeture provisoire du théâtre, que Singier essaya d'administrer et qu'il dut abandonner au mois d'août, en raison des nombreuses réparations qu'il devait faire pour aménager la salle.

Lubbert, qui le remplaça le 8 octobre 1831, n'eut pas plus de succès; quant à son successeur Laurent, qui avait pris la direction en janvier 1832, il dut abandonner la direction en raison du choléra qui l'obligea à la fermeture.

C'est au Théâtre des Nouveautés, le futur Vaudeville, place de la Bourse, que les comédiens trouvèrent asile, après s'être reconstitués en société et avoir pris comme gérant Paul Dutreich. Le 22 septembre 1832, on ouvrit avec *le Maçon* et *les Voitures versées*, et il fallut attendre jusqu'au 15 décembre pour avoir enfin un succès sérieux avec *le Pré aux Clercs*. Deux ans plus tard, la fortune étant revenue, la Société Dutreich fut dissoute et Crosnier prit la direction du théâtre. La tâche du nouveau directeur fut facilitée par les auteurs qui lui donnaient de nombreuses pièces à succès. Citons : *Lestocq*, en 1834; *le Chalet*, d'Adam, représenté le 25 septembre 1834; *le Cheval de bronze*, d'Auber, le 29 mars 1835; *l'Eclair*, le 30 décembre 1835, *le Postillon de Longjumeau*, d'Adam, le 13 octobre 1836; *l'Ambassadrice*, le 21 décembre 1836; *le Domino noir*, le 2 décembre 1837, tous deux d'Auber; *le Brasseur de Preston*, d'Adam, le 31 octobre 1838.

Parmi les interprètes d'alors, il faut citer : Challet, Roger, Féréol, Mmes Casimir, Damoreau, Pagévost et Lavoye. Les Italiens, qui occupaient la salle Favart et qui venaient d'y faire représenter *la Fille du régiment*, de Donizetti, furent chassés le 13 janvier 1838 de leur salle par un incendie qui se déclara à la fin d'une représentation de *Don Giovanni*. Crosnier réussit aussitôt à prendre possession de l'emplacement et à faire reconstruire un théâtre plus spacieux que celui des Nouveautés, dans lequel sa troupe était à l'étroit. C'est par une représentation du *Pré aux Clercs* qu'il inaugura la nouvelle salle, le 16 mai 1840. En cinq ans, il représenta six œuvres d'Auber : *Zanetta*, le 18 mai 1840; *les Diamants de la couronne*, le 6 mars 1841; *le Duc d'Olonne*, le 4 février 1842; *la Part du diable*, le 16 janvier 1843; *la Sirène*, le 26 mars 1844, et *La Barcarolle*, le 22 avril 1845.

Il céda alors son privilège à Basset, commandité par le marquis de Raigecourt et le comte de Saint-Maurice. Le nouveau directeur eut la chance de monter *les Mousquetaires de la reine*, d'Halévy, le 3 février 1846, et *Ne touchez pas à la Reine*, de Boisselot, le 16 janvier 1847. Il donna aussi *Haydée*, d'Auber, le 28 décembre 1847, mais il manqua d'argent au moment où la révolution de 1848 causait un désastre général dans les théâtres. Il dut être remplacé par Emile Perrin, que Ledru-Rollin avait arraché à la peinture pour le mettre à la tête d'une scène lyrique. Pendant la direction de Perrin, qui dura neuf ans, l'Opéra-Comique compta de nombreux succès.

Halévy donna *le Val d'Andorre*, le 11 novembre 1848, et Ambroise Thomas, qui avait eu le prix de Rome en 1832 et qui avait déjà donné à l'Opéra-Comique *la Double Echelle* en 1837, obtint tous les suffrages avec *le Caïd*, bouffonnerie en deux actes, le 3 janvier 1849, et *le Songe d'une nuit d'été*, le 20 avril 1850.

Après *le Toréador*, d'Adam, le 18 mai 1849, et *la Fée aux roses*, d'Halévy, le 1er octobre de la même année, un compositeur né à Anvers en 1808, Albert Grisar, se fit applaudir avec *les Porcherons*, le 12 janvier 1850. Grisar avait été connu par une romance, *la Folle*, qui avait été chantée par tout Paris, puis il avait donné *le Mariage impossible*, à Bruxelles en 1833, et, revenu à Paris, il avait paru se cantonner dans la chanson. Ses succès à la Renaissance avec *Lady Mervil* et *les Travestissements* l'avaient conduit nécessairement vers l'Opéra-Comique, dont il forçait les portes. A la même époque, Perrin donnait *Giralda*, d'Adam, le 20 juillet 1850, *la Chanteuse voilée*, de Victor Massé, élève d'Halévy, le 26 novembre 1850, sur un livret de Scribe. La pièce eut un grand succès; elle était chantée par Mlle Lefebvre, MM. Audran et Bussine.

Grisar donnait encore, le 15 février 1851, *Bonsoir monsieur Pantalon*, puis vinrent *Galatée*, de Victor Massé, le 14 avril 1852; *les Noces de Jeannette*, de Victor Massé, le 4 février 1853; *l'Etoile du Nord*, de Meyerbeer le 16 février 1854; *le Châlon du jardinier*, de Grisar, le 15 mars 1855; *les Saisons*, de Victor Massé, le 22 décembre de la même année; *Manon Lescaut*, d'Auber, le 23 février 1856; *Maître Pathelin*, de Bazin, le 12 décembre 1856, et *Psyché*, d'Ambroise Thomas, le 26 janvier 1857. Perrin avait engagé une troupe remarquable : le ténor Roger, Audran, Jourdan et Mocker, Herman, Léon, Sainte-Foy, Bataille, Bussine, Couderc, Riquier, Ponchard, Faure; Mmes Darcier, Révilly, Ugalde, Lemercier, Miolan, Lefebvre, Caroline Duprez, Vertheimer et Marie Cabel.

En 1857, Nestor Roqueplan, qui venait de quitter la direction de l'Opéra, prit celle de l'Opéra-Comique et ne trouva à représenter en deux ans de direction que *le Pardon de Ploërmel*, de Meyerbeer, le 4 avril 1859. Son successeur Beaumont, qui garda la direction en 1860 et la conserva jusqu'au 26 janvier 1862, dut se retirer ruiné par sa mauvaise exploitation.

On fit de nouveau appel à Emile Perrin, qui passa à l'Opéra au mois de décembre de la même année, après avoir monté *Lalla Roukh*, de Félicien David, le 12 mai 1862.

De Leuven dirigea l'Opéra-Comique depuis le 20 décembre de cette année, jusqu'en 1874, d'abord avec Rütt comme associé, puis avec du Locle. Maillart fit représenter, le 24 mars 1864, *Lara*, et Gevaert, *le Capitaine Henriot*.

Citons les principaux opéras-comiques de cette époque : *le Voyage en Chine*, de Bazin, représenté le 9 décembre 1865; *Mignon*, d'Ambroise Thomas, le 17 novembre 1866; deux œuvres d'Auber, *le Premier Jour de bonheur* et *Rêve d'amour*, représenté en 1868 et 1869; l'*Ombre*, de Flotow, le 7 juillet 1870, et *le*

*Kobold*, d'Ernest Guiraud, joué quinze jours après. Après la guerre de 1870, le Théâtre-Lyrique ayant brûlé, les compositeurs qui s'y faisaient jouer s'adressèrent à l'Opéra-Comique. C'est ainsi que le genre de l'opéra-comique devint plus grave et les œuvres plus dramatiques.

Du Locle reprit en 1872 *les Noces de Figaro* et *Roméo et Juliette* qui avaient été données au Théâtre-Lyrique, ainsi que *les Dragons de Villars*, reçut *le Passant*, de Paladilhe; *Djamileh*, de Bizet; *la Princesse jaune*, de Saint-Saëns; *Don César de Bazan*, de Massenet, pendant la seule année 1872. Et l'année suivante, il montait *le Roi l'a dit*, de Léo Delibes, et en 1874, *le Florentin*, de Lenepveu; le 3 mars 1875, *Carmen*, de Bizet, et le 11 avril 1876, *Piccolino*, de Guiraud.

Le 30 septembre 1876, Du Locle cédait la direction de l'Opéra-Comique à Carvalho, qui avait épousé Mme Miolan. Le nouveau directeur accusa plus nettement encore la tendance qu'on avait à abandonner le véritable genre de l'opéra-comique, qui se composait encore de scènes parlées mêlées aux chants, pour protéger les ouvrages qui se rapprochaient singulièrement de l'opéra.

Son premier acte fut d'appeler Charles Lamoureux comme chef d'orchestre, et il monta *Cinq-Mars*, de Gounod, le 5 avril 1877; *Suzanne*, de Paladilhe, le 30 décembre 1878; *Jean de Nivelle*, de Léo Delibes, le 8 mars 1880; *les Contes d'Hoffmann*, d'Offenbach, le 10 février 1881; *Attendez-moi sous l'orme*, de Vincent d'Indy, le 18 juin de la même année; *Lakmé*, de Léo Delibes, le 14 avril 1883; *Manon*, de Massenet, le 19 janvier 1884; *le Chevalier Jean*, de Victorin Joncières, le 11 mars 1885; *Une Nuit de Cléopâtre*, de Victor Massé, le 25 avril 1885; *Proserpine*, de Saint-Saëns, le 16 mars 1887, et *le Roi malgré lui*, de Chabrier, le 18 mai 1887.

Une troupe, dont tous les noms sont aujourd'hui célèbres, avait aidé au succès de l'Opéra-Comique. Il faut citer : MM. Montaubry, Achard, Capoul, Gailhard, Crosti, Lhéric, Troy, Gourdin; Mmes Cico, Bélia, Girard, Galli-Marié, Marie-Roze; puis MM. Duchesne, Nicot, Ismaël Bourry, Melchissédec, Fugère, Talazac, Bouvet, Tasquin; Mmes Miolan-Carvalho, Dalti, Chapuis, Ducasse, Brunet-Lafleur, Bilbaut-Vauchelet, Isaac, Van Zandt, Heilbronn, Salla.

Au cours d'une représentation de *Mignon*, le 25 mai 1887, la salle Favart brûla complètement, et l'Opéra-Comique, dont Jules Barbier avait pris la direction, occupa une salle place du Châtelet, aujourd'hui Théâtre Sarah-Bernhardt. C'est là que furent représentés : *le Roi d'Ys*, de Lalo, en 1888; *Esclarmonde*, de Massenet, en 1889; *Mireille*, de Gounod, en 1890, et *la Basoche*, de Messager, en 1891. Carvalho reprit alors la direction du théâtre et fit représenter *le Rêve*, de Bruneau; *Cavaliera-Rusticana*, de Mascagni; *les Troyens*, de Berlioz, en 1892; *Phryné*, de Saint-Saëns; *l'Attaque du moulin*, de Bruneau; *Werther*, de Massenet, en 1893; *Falstaff*, de Verdi, en 1894; *la Vivandière*, de Benjamin Godard, en 1895; *Le Vaisseau fantôme*, de Wagner, et *Sapho*, de Massenet, en 1897.

La salle de la rue Favart reconstruite fut ouverte par M. Albert Carré, qui avait pris la direction en 1908; il y donna *Louise*, de Charpentier, en 1900, avec Mlle Riatton; *le Juif Polonais*, d'Erlanger, et *Hansel et Gretel*, d'Humperdinck, en 1900. En 1901, *Grisélidis*, de Massenet, et *l'Ouragan*, de Bruneau, et en 1902, *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy, avec Mary Garden et Jean Périer. En 1903, *la Tosca*, de Puccini, avec Beyle, Dufrane, Mlle Friché.

La troupe de l'Opéra-Comique comptait alors : MM. Allard, Belhomme, Bertin, Beyle, Carbonne, Cazeneuve, Clément, Cossira, Delvoye, Dufrane, Dutilloy, Fugère, Gresse, Grivot, Huberdeau, Imbert, Maréchal, Minvielle, Muratore, Jean Périer, Van Dyck, Vieulle; Mmes Rose Caron, Marguerite Carré, Cesbron, de Chaponne, Friché, Garcia, Mary Garden, Grill, Huchet-Rousselière, Marié de Lisle, Mostrat, de Nuovina, Passama, Perny, Perret, Pierron, Jeanne Raunay, Sauvaget, Thiery, Tiphaine, Vautbrin, Charlotte Wyns.

M. Albert Carré, au cours de sa direction, monta en 1904 *le Jongleur de Notre-Dame*, de Massenet, et *Alceste*, de Gluck, avec MM. Beyle et Dufrane, et Mme Litvinne. En 1905, *la Cabrera*, de Gabriel Dupont, et *Chérubin*, de Massenet. En 1906, *Marie-Magdeleine*, de Massenet; *Madame Butterfly*, de Puccini; *Aphrodite*, d'Erlanger. En 1907, *Ariane et Barbe-Bleue*, de Dukas, avec Mme Georgette Lerlanc, MM. Vieulle et Azéma, et *le Chemineau*, de Xavier Leroux, avec Jean Périer et Mlle Friché. La même année, il montait *Iphigénie en Aulide*, de Gluck, avec Mmes Bréval et Brohli.

En 1908, *le Clown*, de J. de Camondo, avec MM. Fugère, Solignac et Périer. En 1910, *le Mariage de Télémaque*, de Cl. Terrasse; *l'Heure espagnole*, de Ravel, et *Bérénice*, de Magnard, avec Mme Mérentié. En 1911, *la Lépreuse*, de Sylvio Lazzari, avec Mmes Marguerite Carré, Delna et Brohli, et *la Sorcière*, d'Erlanger.

Le Ier janvier 1914, M. Albert Carré était nommé directeur du Théâtre-Français, et il était remplacé à la tête de l'Opéra-Comique, le 1er janvier 1914, par MM. Gheusi et les frères Isola. La nouvelle direction fit jouer, le 25 février 1914, *la Marchande d'allumettes*, de T. Richepin; le 15 mai, *Marouf*, de M. Rabaud.

Le 16 octobre 1918, M. Albert Carré s'associait aux frères Isola et devint directeur honoraire en octobre 1925; le théâtre a présentement pour directeurs MM. Louis Masson et Georges Ricou.

LISTE DES PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS A L'OPÉRA-COMIQUE DE 1915 A 1920.

1915. Avril. — *Scènes Alsaciennes*, Massenet, adapt. en balletpant., paroles Archimbaud, Durier, Mariquita.
Mai. — Sur le front : *La Française*, Saint-Saëns, épisode patriotique, de Zamacois.
1916. Janvier. — *Le Tambour*, scène, A. Bruneau, par. Saint-Georges de Bouhélier.
Avril. — *Lumière et papillons*, Urgel, ballet.
Juin. — *Madame Sans-Gêne*, Giordano, Simoni, adapt. Milliet.
Décembre. — *Les quatre Journées*, Bruneau.
1917. Janvier. — *Elvya*, idylle mimée, Picheran, par Ricou et Mariquita.
Novembre. — *Béatrice*, Messager, par. de Flers et Caillavet.
1918. Janvier. — *Ping-Sin*, Maréchal, par. Gallet.
*Au beau jardin de France*, Fr. Casadesus, par Guillot de Saix.
1919. Janvier. — *Pénélope*, Fauré, par. R. Fauchois.
Juin. — *La Fille de Madame Angot*, Lecocq.
Octobre. — *Gismonda*, Février, par. Cain et Payen.
1920. Janvier. — *La Rôtisserie de la Reine Pédauque*, Levadé, par. Docquois.
Mars. — *Masques et Bergamasques*, Fauré, par. Fauchois.
Avril. — *Le Souteriot*, Lazzari, par. Rocher et Ferrier.
Mai. — *Lorenzaccio*, Moret.
Juin. — *Così fan tutte*, Mozart.
Décembre. — *Le Roi Candaule*, Bruneau, par. M. Donnay.
1921. Février. — *Forfaiture*, Erlanger, par. Milliet et de Lorde.
Octobre. — *Orphée* (ténor), Gluck.
*Camille*, M. Delmas, par. Spart.

Décembre. — *Dans l'ombre de la cathédrale*, Hue, par. Ferrare.
*Donc Libellule*, Hue, Lemierre et Blair Fairchild.
1922. Mai. — *Les Noces Corinthiennes*, Busser, par. A. France.
Novembre. — *Les Uns et les Autres*, M. d'Ollone, par. Verlaine.
*Quand la cloche sonnera*, Bachelet, d'Hanswick et de Wailyne.
*Gianni Schicchi*, Puccini, par. Forsano.
Décembre. — *Le Festin de l'araignée*, A. Roussel, ballet.
*Polyphème*, Cras, par. Samain.
1923. Mars. — *Le Halla*, Marcel Rousseau, par. Divoire.
Juin. — *Nausicaa*, Hahn, par. Fauchois.
*Pepita Jimenez*, Albeniz, adapt. Mariave.
Novembre. — *Sainte Odile*, Bertrand, par. Ligneroux.
*La Griffe*, Fourdrain, par. Sarème.
Décembre. — *La Brebis égarée*, D. Milhaud, par. Fr. Jammes.
1924. Janvier. — *La plus forte*, Leroux, par. Richepin et Chaudey.
Février. — *Le Petit Elfe ferme l'œil*, Florent Schmitt, ballet.
Avril. — *L'Appel de la mer*, Rabaud.
Mai. — *Les Bavards*, Offenbach.
Juin. — *Fra Angelico*, Hillemacher, par. Vaucaire.
*La Forêt bleue*, Aubert, par. Chennevière.
1925. Avril. — *Graziella*, Mazellier, par. Cain et Gastambide.
Mai. — *Le Poème du soir*, Chevaillier, par. Normandin.
*La Guivre*, Ratez, ballet.
*Tristan et Isolde*, Wagner.
Décembre. — *Le Joueur de viole*, Lapeyra.
1926. Février. — *L'Enfant et les sortilèges*, Ravel, par. Colette.
Mai. — *Scemo*, Bachelet.
Novembre. — *La Tisseuse d'orties*, Dobet, par. Morax.
Décembre. — *Le Cloître*, Lévy, par. Verhaeren.
1927. Février. — *Le Poirier de Misère*, Delannoy, par. Limozin et la Tourasse.
*Sophie Arnould*, Pierné, par. Nigond.
Mai. — *Résurrection*, Alfano.
Novembre. — *Le bon roi Dagobert*, M. Rousseau, par. A. Rivoire.
Décembre. — *Le pauvre Matelot*, D. Milhaud, par. Cocteau.
*Evolution*, Lenepant, ballet.
1928. Janvier. — *Angelo*, Bruneau, par. V. Hugo et Méré.
Mars. — *L'Amour sorcier*, Falla, ballet.
*El Retablo de Maese Pedro*, Falla, sc. mimée.
Mai. — *Saroti le terrible*, Bousquet, par. Vignaud.
Octobre. — *La Fiancée vendue*, Smetana, adapt. par Brunel.
Décembre. — *Roquet a la houpe*, Hue, par. Gastambide.
1929. Mars. — *La Femme et le Pantin*, Zandonai, par. Vaucaire.
Avril. — *La Peau de Chagrin*, Levadé, par. Decoincelle et Carré.
Mai. — *Piruna*, Albeniz, ballet-pant.
*Sonatina*, de Halfetter, ballet-pant.
Novembre. — *Le Roi malgré lui*, Chabrier, adapt. Carré.
*Le Pic bergue*, Busser, par. Benjamin.

## LES SALLES DE L'OPÉRA

L'Académie royale de musique s'ouvre le 19 mars 1671, rue Mazarine, dans une salle dressée par les soins de Perrin au Jeu de Paume de la Bouteille. Lulli, après avoir dépossédé Perrin de la direction de l'Académie de musique, fait élever une autre salle sur l'emplacement du Jeu de Paume du Bel-Air, rue de Vaugirard, où il reste jusqu'à la mort de Molière (1673), date à laquelle il prend possession du Palais-Royal.

Du 17 juin 1673 au 6 avril 1763, l'Académie de musique demeure dans cette belle salle spacieuse, pouvant contenir 3 000 spectateurs; malheureusement, un incendie la chasse, le 6 avril 1763, et elle trouve un refuge momentané aux Tuileries en 1764. Cette nouvelle salle, construite par Soufflot avec beaucoup de rapidité, mais sans grand succès, est utilisée jusqu'à la réouverture du Palais-Royal en 1770.

En juin 1781, un nouvel incendie détruit la salle, reconstruite sur de nouveaux plans par Moreau, et l'Opéra doit se contenter de la salle des Menus-Plaisirs jusqu'au 27 octobre de la même année.

A l'occasion de la naissance du Dauphin, on inaugure la salle de la Porte Saint-Martin. Le spectacle étant gratuit, il y a une telle affluence que la salle, construite trop rapidement, menace de s'écrouler.

L'Opéra est forcé de quitter la Porte Saint-Martin et de s'installer au Théâtre National, rue de Richelieu, place Louvois. Sous le nom de théâtre des Arts, il y commence ses premières représentations le 7 août 1794.

Le 13 février 1820, le duc de Berry y est assassiné par Louvel, et le théâtre est démoli : l'Académie royale de musique élit domicile salle Favart jusqu'en 1821.

Après plusieurs représentations au théâtre Louvois, elle s'installe dans une salle construite rue Le Peletier, et elle-même incendiée le 29 octobre 1873. Pendant plus d'un an, les représentations sont données salle Ventadour, en attendant la construction de la nouvelle salle édifiée par Charles Garnier et inaugurée le 5 janvier 1875.

Depuis son origine, l'Académie de musique et de danse a souvent changé de nom.

A la fin du règne de Louis XVI, elle s'appela Théâtre de l'Opéra. Le 13 décembre 1791, « Académie royale de musique », puis elle s'appela, au gré des événements, « Opéra national », en 1794, « Théâtre des Arts », et en 1797 « Théâtre de la République et des Arts ».

En 1803, on raye, dans les documents officiels, le mot de « République ». Sous l'Empire, on l'intitule « Académie Impériale de musique ». En 1814, la Restauration l'oblige à se déclarer « Royale, » puis, durant les Cent Jours, elle redevient « Impériale ». Elle reste « Académie royale de musique » de 1815 à 1848, puis « Théâtre de la Nation », sous la seconde République et redevient « Impériale » sous le règne de Napoléon III : depuis 1870, elle a reçu et conservé le nom de « Théâtre National de l'Opéra » ou « Académie nationale de musique ».

## LES DIRECTEURS

10 novembre 1668. — Privilège obtenu par Pierre Perrin de fonder une Académie de musique.
28 juin 1669. — Direction de l'Académie de musique par Pierre Perrin.
30 mars 1672. — Révocation du privilège de Pierre Perrin au profit de Lulli.
27 juin 1687. — Mauvaise administration de Francine, gendre et successeur de Lulli.
30 décembre 1698. — Nouveau privilège accordé à Francine, à la condition de s'adjoindre Hyacinthe de Gauréault, sieur de Dumont.
7 octobre 1701. — Francine et Dumont cèdent leur privilège à Pierre Guyenet, payeur de rentes.
12 décembre 1712. — Exploitation requise par Francine et Dumont après la faillite de Guyenet.
8 janvier 1713. — Nouvelles lettres patentes octroyées à Francine et Dumont. Résiliation du marché des syndics de la faillite Guyenet, moyennant une dette nouvelle de 73 114 livres ajoutée aux 300 000 livres dues par le malheureux directeur. Désaccord entre les directeurs et les syndics qui restent peu après maîtres de la direction des affaires de l'Opéra.
2 décembre 1715. — Des hauts personnages de la Cour sont mis successivement à la tête de la direction, entre autres le duc d'Antin, mais Francine, devant l'incapacité des directeurs, continue à diriger seul l'Académie de musique et de danse.
8 février 1728. — Destouches obtient le privilège Francine.
1er juin 1730. — Révocation de tous privilèges antérieurs et lettres patentes accordées au sieur Gruer pour une durée de 30 années. Association Gruer, Thorel et comte de Saint-Gilles. Dénonciation de ce dernier, qui assertit

le roi des orgies auxquelles Gruer convie ses amis à l'hôtel de l'Académie de musique le 15 juin 1731.

18 août 1731. — Nouveau privilège accordé à Lecomte; il s'associe à Lebeuf.

30 mai 1733. — Eugène de Thuret, ancien capitaine du régiment de Picardie, succède à Lecomte révoqué. Mauvaise administration, qui conduit à la ruine le directeur au bout de onze années.

18 mars 1744. — Privilège accordé à François Berger, ancien receveur général des finances, qui augmente de 400 000 livres les dettes de l'administration.

1717-1748. — Prédécesseur nommé directeur ajoute une nouvelle dette de 250 000 livres. Il s'était adjoint Saint-Germain, La Feuillade, Bougenier et le chevalier de Mailly.

27 août 1749. — Arrêt accordant à la ville de Paris la direction de l'Académie de musique. Rebel et Francœur (1749-1753).

28 novembre 1753. — Rebel et Francœur, nommés directeurs pour le compte de la ville de Paris, ne tardent pas à démissionner.

1754. — Le maître de musique des enfants de France, Royer, est nommé inspecteur général de l'Opéra; il meurt au bout d'un an.

9 avril 1755. Boutemps et Levasseur succèdent à Royer.

6 février 1767. — Berton et Trial, nommés directeurs privilégiés de l'Académie de musique, administrent mal et résilient leur contrat.

9 novembre 1769. — La ville de Paris nommée à nouveau directrice fait gérer l'Opéra par Berton, Trial, Dauvergne et Joliveau. Déficit de 500 000 livres.

26 février 1776. — Arrêt du Conseil nommant commissaires du Roi pour gouverner l'Académie de musique les Intendants des Menus-Plaisirs : Papillon de la Ferté, Marveschaux, des Entelles, de la Touche, Bourboulon, Hébert et Buffault.

Au bout d'un an, Berton et Buffault restent seuls à la tête de l'Opéra.

18 octobre 1777. — Privilège accordé pour 12 ans à de Vismes du Valgay, moyennant un cautionnement de 500 000 livres. On lui accorde une subvention de 80 000 livres et il fait preuve de beaucoup d'activité dans son administration.

19 février 1779. — Arrêt ordonnant que l'Opéra soit régi par de Vismes pour la ville de Paris.

17 mars 1780. — Berton nommé directeur général après un nouvel arrêt retirant à la ville de Paris la direction de l'Opéra.

Dauvergne et Gossec lui succèdent après sa mort survenue au bout de deux mois de direction. La Ferté nommé commissaire royal.

10 avril 1790. — Direction reprise par la ville de Paris. Proclamation en janvier 1791 de la liberté des théâtres.

8 mars 1792. — Francœur et Cellerier obtiennent de la commune de Paris l'entreprise de l'Opéra pour 30 années.

Mais, trouvés suspects, ils sont remplacés par Lays, Rey, Rochefort et La Suze, mis à la tête du comité administratif.

Puis, leur succèdent La Chabeaussière, Mazade, Caillot, de Parny et Mirbeck.

Enfin, Francœur, Deneale et Baco sont nommés administrateurs provisoires.

12 septembre 1799. — Devismes, Bonet de Treiches nommés administrateurs par le Directoire : Cellerier, agent comptable.

28 décembre 1800. — Devismes, resté seul directeur, accusé de gestion malhonnête, est remplacé par Bonet.

22 décembre 1801. — Cellerier nommé directeur.

26 novembre 1802. — Morel nommé administrateur et Bonet administrateur comptable sous la surveillance du préfet du Palais.

Septembre 1803. — Bonet, directeur, suspendu le 1er mars 1807, rétabli le 22 avril.

29 juillet 1807. — Décret impérial supprimant la liberté des théâtres et réduisant à 8 le nombre de scènes lyriques et dramatiques de la ville de Paris.

1er novembre 1807. — Création de la surintendance des grands théâtres.

Picard nommé directeur de l'Académie impériale de musique.

18 janvier 1816. — Papillon de la Ferté nommé directeur; Choron régisseur.

Persuis lui succède. — Courtin administrateur.

30 octobre 1819. — Viotti, le violoniste célèbre, nommé directeur. Courtin administrateur.

1er novembre 1821. — Habeneck, autre violoniste, prend la direction.

26 novembre 1824. — Duplantys nommé directeur par décision royale.

12 juillet 1827. — Lubbert nommé directeur. Toujours sous la surveillance du surintendant des théâtres, il n'est, pas plus que ses prédécesseurs, responsable de la mauvaise gestion de l'Opéra.

2 mars 1831. — A ses risques et périls, le docteur Véron se charge d'administrer l'Opéra. Il reçoit une subvention du ministre de l'intérieur de 810 000 francs, puis de 760 000 francs, puis de 710 000 francs. Associé avec Duponchel (1835).

15 août 1835. — L'architecte Duponchel succède au docteur Véron qui a fait fortune en 4 ans.

15 novembre 1839. — Monnais adjoint à Duponchel.

1er juin 1840. — Société formée entre Duponchel et Léon Pillet, auquel succède Monnais en qualité de commissaire royal.

31 juillet 1847. — Direction Duponchel et Nestor Roqueplan.

21 novembre 1849. — Nestor Roqueplan seul directeur.

11 novembre 1851. — Crosnier, député, nommé par décret administrateur général de l'Opéra.

1er juillet 1856. — Alphonse Royer successeur de Crosnier.

26 décembre 1862. — Emile Perrin directeur de l'Opéra.

11 avril 1866. — Proclamation de la liberté des théâtres et nomination d'Emile Perrin comme directeur responsable, moyennant un cautionnement de 500 000 francs. Il obtient une subvention de 820 000 francs et l'empereur lui accorde 100 000 fr. sur sa cassette particulière.

6 septembre 1870. — Démission d'Emile Perrin, qui reste toutefois administrateur provisoire de l'Opéra.

Avril-mai 1871. — Garnier.

1er juillet 1871. — Halanzier-Dufresnoy nommé administrateur provisoire.

1er novembre 1871. — Halanzier nommé directeur-entrepreneur de l'Opéra.

16 juillet 1879. — Vaucorbeil, directeur-entrepreneur, administrateur de tout premier ordre.

4 novembre 1884. — Direction des beaux-arts : des Chapelles.

1er décembre 1884. — Ritt et Gailhard directeurs.

1892. — Bertrand et Ed. Colonne directeurs.

1896. — Bertrand et Gailhard directeurs.

1899. — Gailhard directeur.

1900. — Gailhard et Caponi directeurs.

1905. — Gailhard directeur.

1908. — Messager et Broussan directeurs.

1914-1930. — Rouché.

## Les chefs d'orchestre.

1671. — Cambert.
1672. — Lalouette. } Sous l'œil de Lully leur maître.
1677. — Colasse. }
1687. — Marin Marais.
1703. — Marais.
1710. — Lacoste.
1714. — Mouret.
1718. — Rebel (Jean-Fery).
1733. — { Rebel (François). } en partage.
{ Francœur (François). }
1744. — Niel, Aubert.
1749. — Chéron, Aubert.
1750. — Chéron, La Garde, Aubert.
1751. — Dauvergne.
1755. — Chéron, La Garde, Aubert.
1759. — Berton (Pierre-Montan), Aubert.
1767. — Berton, Francœur (Louis).
1781. — Rey (Jean-Baptiste).
1810. — Persuis, Rochefort.
1816. — Persuis, Kreutzer (Rodolphe).
1824. — { Habeneck (François). } en partage.
{ Valentino. }
1831. — Habeneck (seul).
1846. — Girard.
1860. — L.-Ph. Dietsch, Deldevez, Millault.
1863. — Georges Hainl.
1872. — Deldevez, Altès, Garcin.
1877. — Ch. Lamoureux.
1892. — Ed. Colonne.
1894. — Taffanel.
1906. — Paul Vidal.
1914. — H. Rabaud, Busser, Bachelet.
1915. — C. Chevillard, Busser, Rabaud, Grovlez, Ruhlmann.
1920. — Busser, Gaubert, Grovlez.
1921. — Id.
1923. — Gaubert, Busser, Grovlez, Ruhlmann, Defosse.

## LISTE CHRONOLOGIQUE DES ŒUVRES REPRÉSENTÉES A L'OPÉRA DEPUIS L'ORIGINE

| Date de la 1re représentation | MUSICIENS | LIBRETTISTES | TITRES | GENRE |
|---|---|---|---|---|
| | | **Époque de Lulli (1671-1697)** | | |
| 19 mars 1671. | CAMBERT. | Perrin. | *Pomone.* | Opéra. |
| 3 novembre 1671. | SABLIÈRES. | Guichard. | *Les Amours de Diane et d'Endymion.* | — |
| 8 avril 1672. | CAMBERT. | Gilbert. | *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour.* | Pastorale. |
| 16 nov. 1672. | LULLI. | Molière, Benserade, Quinault. | *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus.* | — |
| Avril 1673. | — | Quinault. | *Cadmus et Hermione.* | Tragédie lyrique. |
| Janvier 1674. | — | — | *Alceste.* | — |
| 11 janvier 1675. | — | — | *Thésée.* | — |
| 1675. | — | Molière, Benserade, Quinault. | *Le Carnaval.* | Mascarade - pastiche. |
| 10 janvier 1675. | — | Quinault. | *Atys.* | Tragédie lyrique. |
| 5 janvier 1677. | — | — | *Isis.* | — |
| 19 avril 1678. | — | Thomas Corneille. | *Psyché.* | — |
| 31 janvier 1679. | — | Thomas Corneille et Fontenelle. | *Bellérophon.* | — |
| 3 février 1680. | — | Quinault. | *Proserpine.* | — |
| 6 mai 1681. | — | Quinault et Benserade. | *Le Triomphe de l'Amour.* | Ballet royal. |
| 17 avril 1682. | — | Quinault. | *Persée.* | Tragédie lyrique. |
| 27 avril 1683. | — | — | *Phaëton.* | — |
| 18 janvier 1684. | — | — | *Amadis.* | — |
| 8 mars 1685. | — | — | *Roland.* | — |
| 1685. | — | Jean Racine. | *L'Idylle sur la Paix.* | Pastorale. |
| 1685. | — | Quinault. | *L'Eglogue de Versailles.* | Divertissement. |
| 1685. | — | — | *Le Temple de la Paix.* | Opéra-ballet. |
| 15 février 1686. | — | — | *Armide.* | Tragédie lyrique. |
| 1686. | — | Campistron. | *Acis et Galathée.* | Pastorale héroïque. |
| 7 novembre 1687. | LULLI et COLASSE. | — | *Achille et Polixène.* | Tragédie lyrique. |
| 22 mars 1688. | Louis et Jean-Louis LULLI. | Du Boullay. | *Zéphire et Flore.* | Opéra-ballet. |
| 11 janvier 1689. | COLASSE. | Fontenelle. | *Thétis et Pélée.* | Tragédie en musique. |
| 8 avril 1690. | LOUIS LULLI. | Du Boullay. | *Orphée.* | Tragédie lyrique. |
| Novembre 1690. | COLASSE. | Fontenelle. | *Enée et Lavinie.* | — |
| 23 mars 1691. | THÉOBALDO DI GATTI. | Chappuzeau de Beangé. | *Coronis.* | Pastorale - héroïque. |
| Novembre 1691. | COLASSE. | La Fontaine. | *Astrée.* | Tragédie lyrique. |
| 1er sept. 1692. | COLASSE. | Banzi. | *Le Ballet de Villeneuve-Saint-Georges.* | Ballet. |
| 3 février 1693. | Louis LULLI et MARAIS. | Campistron. | *Alcide.* | Tragédie lyrique. |
| 11 sept. 1693. | DESMARETS. | Mme Gillot de Saintonge. | *Didon.* | — |
| Décembre 1693. | CHARPENTIER. | Thomas Corneille. | *Médée.* | — |
| 15 mars 1694. | Mme DE LA GUERRE. | Duché. | *Céphale et Procris.* | — |
| 1er octobre 1695. | DESMARETS. | Mme Gillot de Saintonge. | *Circé.* | — |
| 3 février 1695. | DESMARETS. | Duché. | *Théagène et Chariclée.* | — |
| 25 mai 1695. | — | — | *Les Amours de Momus.* | Ballet-opéra. |
| 18 octobre 1695. | LULLI et COLASSE. | L'abbé Pic. | *Les Saisons.* | Opéra-ballet. |
| 6 janvier 1696. | COLASSE. | J.-B. Rousseau. | *Jason ou La Toison d'Or.* | Tragédie lyrique. |
| Février 1696. | MARAIS. | Saint-Jean. | *Ariadne et Bacchus.* | Tragédie lyrique. |
| 1er mai 1696. | COLASSE. | L'abbé Pic. | *La Naissance de Vénus.* | Opéra. |
| 13 janvier 1697. | GERVAIS. | L'abbé Boyer. | *Médusa.* | Tragédie lyrique. |
| 17 mars 1697. | GERVAIS. | J.-B. Rousseau. | *Vénus et Adonis.* | — |
| 9 juin 1697. | LA COSTE. | L'abbé Pic. | *Aricie.* | Opéra-ballet. |
| | | **Époque de Campra (1697-1739)** | | |
| 24 octobre 1697. | CAMPRA. | La Motte. | *L'Europe Galante.* | Opéra-ballet. |
| 17 décembre 1697. | DESTOUCHES. | — | *Issé.* | Pastorale héroïque. |
| 10 mai 1698. | DESMARETS. | Duché. | *Les Festes Galantes.* | Ballet. |
| 28 février 1699. | CAMPRA. | Regnard. | *Le Carnaval de Venise.* | Ballet-opéra. |
| 27 mars 1699. | DESTOUCHES. | La Motte. | *Amadis de Grèce.* | Tragédie lyrique. |
| 29 novembre 1699. | DESTOUCHES. | — | *Marthésie, Reine des Amazones.* | — |
| 16 mai 1700. | Michel DE LA BARRE. | — | *Le Triomphe des Arts.* | Opéra-ballet. |
| 4 novembre 1700. | COLASSE. | — | *Cavente.* | Tragédie lyrique. |
| 21 décembre 1700. | CAMPRA. | Danchet. | *Hésione.* | — |
| 14 juillet 1701. | — | — | *Aréthuse ou la Vengeance de l'Amour.* | Opéra-ballet. |
| 16 sept. 1701. | THÉOBALDO DI GATTI. | Duché. | *Scylla.* | Tragédie lyrique. |
| 10 nov. 1701. | DESTOUCHES. | La Motte. | *Omphale.* | — |
| 22 juillet 1702. | BOUVARD. | La Grange-Chancel. | *Médus, Roi des Mèdes.* | — |
| 10 sept. 1702. | LULLI. | | *Les Fragments de Lulli.* | Ballet |
| 7 novembre 1702. | CAMPRA. | Danchet. | *Tancrède.* | Tragédie lyrique. |
| 21 janvier 1703. | REBEL. | Guichard. | *Ulysse.* | Tragédie lyrique. |
| 28 octobre 1703. | CAMPRA. | Danchet. | *Les Muses.* | Opéra-ballet. |
| 3 janvier 1704. | DESTOUCHES. | La Motte. | *Le Carnaval et la Folie.* | Comédie-ballet. |
| 6 mai 1704. | DESMARETS et CAMPRA. | Duché de Vancy et Danchet. | *Iphigénie en Tauride.* | Tragédie lyrique. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 11 nov. 1701. | CAMPRA. | Danchet. | *Télémaque.* | Tragédie. |
| 15 janvier 1705. | — | — | *Alcine.* | Tragédie lyrique. |
| 26 mai 1705. | LA BARRE. | La Motte. | *La Vénitienne.* | Comédie-ballet. |
| 20 octobre 1705. | LA COSTE. | Roy. | *Philomèle.* | Tragédie lyrique. |
| 18 février 1706. | MARAIS. | La Motte. | *Alcyone.* | — |
| 22 juin 1706. | BOUVARD, BERTIN DE LA DOUÉ. | La Grange-Chancel. | *Cassandre.* | — |
| 21 octobre 1706. | COLASSE. | La Serre. | *Polyxène et Pyrrhus.* | — |
| 2 mai 1707. | LA COSTE. | Roy. | *Bradamante.* | — |
| 6 mars 1708. | CAMPRA. | Roy. | *Hippodamie.* | — |
| 9 avril 1709. | MARAIS. | La Motte. | *Semélé.* | Tragédie. |
| 24 mai 1709. | BATISTIN dit STUCK. | Jolly. | *Méléagre.* | Tragédie lyrique. |
| 28 avril 1710. | BERTIN. | La Serre, sieur de L'Anglade. | *Diomède.* | — |
| 17 juin 1710. | CAMPRA. | Danchet. | *Les Fêtes Vénitiennes.* | Opéra-ballet. |
| 29 janvier 1711. | BATISTIN dit STUCK. | Menesson. | *Manto la Fée.* | Opéra. |
| 12 janvier 1712. | CAMPRA. | Danchet. | *Idoménée.* | Tragédie lyrique. |
| 5 avril 1712. | LA COSTE. | Roy. | *Créüse, l'Athénienne.* | Tragédie lyrique. |
| 6 septembre 1712. | CAMPRA. | Danchet. | *Les Amours de Mars et de Vénus.* | Opéra-ballet. |
| 27 décembre 1712. | DESTOUCHES. | Roy. | *Callirhoe.* | Tragédie lyrique. |
| 24 avril 1713. | SALOMON. | L'abbé Pellegrin (de La Roque). | *Médée et Jason.* | — |
| 22 août 1713. | BOURGEOIS. | Fuzelier. | *Les Amours déguisés.* | Ballet lyrique. |
| 28 novembre 1713. | CAMPRA. | Danchet. | *Télephe.* | Tragédie lyrique. |
| 10 avril 1714. | MATHO. | Fuzelier. | *Arion.* | — |
| 14 août 1714. | MOURET. | Lafont. | *Les Festes de Thalie.* | Opéra-ballet. |
| 29 novembre 1714. | DESTOUCHES. | L'abbé Pellegrin. | *Telémaque.* | Tragédie lyrique. |
| 29 avril 1715. | BOURGEOIS. | Menesson. | *Les Plaisirs de la Paix.* | Ballet. |
| 3 décembre 1715. | SALOMON. | L'abbé Pellegrin. | *Théonoé.* | Tragédie lyrique. |
| 20 avril 1716. | BERTIN. | Menesson. | *Ajax.* | — |
| 12 juin 1716. | MONTECLAIR. | L'abbé Pellegrin (Mlle Barbier.) | *Les Festes de l'Eté.* | Ballet. |
| 3 novembre 1716. | GERVAIS. | Lafont. | *Hygermnestre.* | Tragédie lyrique. |
| 6 avril 1717. | MOURET. | La Grange-Chancel et Roy. | *Ariane.* | — |
| 9 novembre 1717. | CAMPRA. | Danchet. | *Camille, Reine des Volsques.* | — |
| 14 juin 1718. | BERTIN. | L'abbé Pellegrin (Mlle Barbier.) | *Le Jugement de Pâris.* | Pastorale héroïque. |
| 9 octobre 1718. | CAMPRA. | Fuzelier. | *Les Ages.* | Ballet. |
| 4 décembre 1718. | DESTOUCHES. | Roy. | *Semiramis.* | Tragédie lyrique. |
| 10 août 1719. | BERTIN. | L'abbé Pellegrin (Mlle Barbier). | *Les Plaisirs de la Campagne.* | Ballet. |
| 15 février 1720. | BATISTIN dit STUCK. | L'abbé Pellegrin, et La Serre. | *Polydore.* | Tragédie lyrique. |
| 16 mai 1720. | GERVAIS. | Lafont. | *Les Amours de Protée.* | Opéra-Ballet. |
| 5 mars 1722. | DESMARETS. | L'abbé Pellegrin sous le nom de son frère. | *Renaud ou la suite d'Armide.* | Tragédie lyrique. |
| Octobre 1722. | LULLI. | Molière. | *Pourceaugnac.* | Divertissement italien. |
| 26 janvier 1723. | MOURET. | Seguineau (La Serre). | *Pirithoüs.* | Tragédie lyrique. |
| 13 juillet 1723. | COLIN DE BLAMONT. | Fuzelier. | *Fêtes Grecques et Romaines.* | Ballet héroïque. |
| 10 avril 1725. | JACQUES ACHERT. | Fuzelier. | *La Reine des Péris.* | Comédie persane. |
| 29 mai 1725. | LALANDE et DESTOUCHES. | Roy. | *Les Éléments.* | Ballet. |
| 6 novembre 1725. | LA COSTE. | L'abbé Pellegrin. | *Télégone.* | Tragédie lyrique. |
| 28 mars 1726. | DESTOUCHES. | Roy. | *Les Stratagèmes de l'Amour.* | Ballet. |
| 17 octobre 1726. | REBEL et FRANCŒUR. | La Serre. | *Pyrame et Thisbe.* | Tragédie lyrique. |
| 14 sept. 1727. | MOURET. | Fuzelier. | *Les Amours des Dieux.* | Ballet. |
| 17 février 1728. | LA COSTE. | Lafont et l'abbé Pellegrin. | *Orion.* | Tragédie lyrique. |
| 20 juillet 1728. | VILLENEUVE. | L'abbé Pellegrin. | *La Princesse d'Elide.* | Ballet héroïque. |
| 19 octobre 1728. | REBEL et FRANCŒUR. | La Serre. | *Tarsis et Zélie.* | Tragédie lyrique. |
| 7 juin 1729. | SODI OU ALLETTA. | Romagnesi et Dominique. | *Bajocco e Serpilla ou Le Mari Jouet et la Femme bigote.* | Intermède comique. |
| 9 août 1729. | J.-B. QUINAULT. | Fuzelier. | *Les Amours des Déesses.* | Ballet héroïque. |
| novembre ou décembre 1729. | Différents auteurs | Abbé Pellegrin et Colin de Blamont. | *Le Parnasse.* | Ballet. |
| 31 janvier 1730. | REBEL. | La Serre. | *Pastorale Héroïque.* | — |
| 8 octobre 1730. | COLIN DE BLAMONT. | Fuzelier. | *Les Caprices d'Erato, ou les Caractères de la Musique.* | Divertissement. |
| 26 octobre 1730. | ROYER. | Fermelhuis. | *Pyrrhus.* | Tragédie lyrique. |
| 18 janvier 1731. | CAMPRA. | Danchet. | *Le Jaloux Trompé.* | Intermède. |
| 17 mai 1731. | COLIN DE BLAMONT. | Fontenelle. | *Endymion.* | Pastorale héroïque. |
| 20 février 1732. | MONTECLAIR. | L'abbé Pellegrin. | *Jephté.* | Tragédie lyrique. |
| 5 juin 1732. | MOURET. | Roy. | *Les Sens.* | Opéra-ballet. |
| 6 novembre 1732. | LA COSTE. | Fleury. | *Bibliis.* | Tragédie lyrique. |
| 14 avril 1733. | Marquis de BRASSAC. | Paradis de Moncrif. | *L'Empire de l'Amour.* | Ballet héroïque. |

## Époque de Rameau (1733-1774)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1er octobre 1733. | RAMEAU. | L'abbé Pellegrin. | *Hippolyte et Aricie.* | Tragédie lyrique. |
| 22 juillet 1734. | DUPLESSIS (cadet) | Massip. | *Les Fêtes Nouvelles.* | Ballet. |
| 21 février 1735. | CAMPRA. | Danchet. | *Achille et Déidamie.* | Tragédie lyrique. |
| 5 mai 1735. | MOURET. | Roy. | *Les Grâces.* | Ballet héroïque. |
| 23 août 1735. | RAMEAU. | Fuzelier. | *Les Indes Galantes.* | Ballet héroïque. |
| 27 octobre 1735. | REBEL et FRANCŒUR. | La Motte et La Serre. | *Scanderberg.* | Tragédie lyrique. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 10 mars 1736. | RAMEAU. | Fuzelier. | *Les Sauvages* (acte ajouté aux *Indes galantes*. | Ballet héroïque. |
| 3 mai 1736. | BOISMORTIER. | Le Clerc de La Bruère. | *Les Voyages de l'Amour.* | Ballet. |
| 23 août 1736. | NIEL. | Bonneval. | *Les Romans.* | Ballet héroïque. |
| 18 octobre 1736. | Mlle DUVAL. | Fleury. | *Les Génies.* | Ballet. |
| 9 mai 1737. | GRENET. | Lefranc de Pompignan. | *Le Triomphe de l'Harmonie.* | Ballet héroïque. |
| 24 octobre 1737. | RAMEAU. | Gentil-Bernard. | *Castor et Pollux.* | Tragédie lyrique. |
| 15 avril 1738. | Colin de BLAMONT. | Ferrand, Tannevot, l'abbé Pellegrin. | *Les Caractères de l'Amour.* | Ballet héroïque. |
| 20 mai 1738. | REBEL et FRANCŒUR. | Roy. | *Le Ballet de la Paix.* | Ballet. |
| 21 mai 1739. | RAMEAU. | Gautier de Mondorge et autres. | *Les Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques.* | Ballet. |
| 3 septembre 1739. | ROYER. | L'abbé La Marre. | *Zaïde, Reine de Grenade.* | Ballet héroïque. |
| 19 nov. 1739. | RAMEAU. | Le Clerc de la Bruère. | *Dardanus.* | Tragédie lyrique. |
| 14 avril 1741. | MION. | La Serre. | *Vitetis.* | — |
| 14 octobre 1741. | MOURET. | Bellis et Roy. | *Le Temple de Guide.* | Pastorale. |
| 30 janvier 1742. | MOURET. | Néricault-Destouches. | *Les Amours de Ragonde.* | Comédie lyrique. |
| 10 avril 1742. | MONDONVILLE. | La Rivière. | *Isbé.* | Pastorale héroïque. |
| 12 février 1743. | BOISMORTIER. | Favart. | *Don Quichotte chez la Duchesse.* | Ballet comique. |
| 23 avril 1743. | ROYER. | Lefebvre de Saint-Marc. | *Le Pouvoir de l'Amour.* | Ballet héroïque. |
| 20 août 1743. | Bernard de BURY. | Duclos. | *Les Caractères de la Folie.* | Ballet. |
| 11 juin 1744. | NIEL. | Fuzelier. | *L'École des Amants.* | Ballet. |
| 14 nov. 1744. | REBEL et FRANCŒUR. | Roy. | *Les Augustales.* | Divertissement. |
| 17 mars 1745. | — | Moncrif. | *Zélindor, roi des Sylphes.* | Ballet. |
| 12 octobre 1745. | RAMEAU. | Cahusac. | *Les Fêtes de Polymnie.* | Ballet héroïque. |
| 7 décembre 1745. | RAMEAU. | Voltaire. | *Le Temple de la Gloire.* | Fête. |
| 4 octobre 1746. | LE CLAIR. | D'Albaret. | *Scylla et Glaucus.* | Tragédie lyrique. |
| 11 avril 1747. | MION. | Roy. | *L'Année Galante.* | Opéra-ballet. |
| 28 sept. 1747. | BOISMORTIER. | Laujon. | *Daphnis et Chloé.* | Pastorale. |
| 29 février 1748. | RAMEAU. | Cahusac. | *Zais.* | Ballet héroïque. |
| 27 août 1748. | RAMEAU. | La Motte et Ballot de Sovot. | *Pygmalion.* | Entrée de ballet. |
| 5 nov. 1748. | — | Cahusac. | *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour.* | Ballet héroïque. |
| 4 février 1749. | — | Autreau et Ballot de Sovot. | *Platée.* | Ballet bouffon. |
| 22 avril 1749. | — | Cahusac. | *Naïs.* | Opéra (pour la Paix). |
| 23 sept. 1749. | MONDONVILLE. | Fuzelier. | *Le Carnaval du Parnasse.* | Ballet héroïque. |
| 5 décembre 1749. | RAMEAU. | Cahusac. | *Zoroastre.* | Tragédie lyrique. |
| 5 mai 1750. | Marquis de BRASSAC. | Lefranc de Pompignan. | *Léandre et Héro.* | Trag. lyrique. |
| 28 août 1750. | ROYER. | Moncrif. | *Almasis.* | Ballet. |
| 28 août 1750. | REBEL et FRANCŒUR. | Moncrif. | *Ismène.* | Pastorale héroïque. |
| 18 février 1751. | BURY. | Roy. | *Titon et l'Aurore.* | Opéra-ballet. |
| 18 février 1751. | LA GARDE. | Laujon. | *Egle.* | Ballet héroïque. |
| 21 sept. 1751. | RAMEAU. | Marmontel. | *La Guirlande ou les Fleurs enchantées.* | Opéra-ballet. |
| 19 nov. 1751. | — | — | *Acanthe et Céphise ou la Sympathie.* | Pastorale héroïque. |
| 1er août 1752. | PERGOLESE. | | *La Serva Padrona* (la servante maîtresse). | Intermezzo. |
| 22 août 1752. | — | | *Il Giocatore* (le joueur). | — |
| 19 sept. 1752. | — | | *Il Maestro di Musica* (le maître de musique). | — |
| 9 novembre 1752. | DAUVERGNE. | Cahusac. | *Les Amours de Tempé.* | Ballet héroïque. |
| 30 novembre 1752. | LATILLA. | Barlocci. | *La Finta Cameriera.* | Intermezzo. |
| 29 décembre 1752. | RINALDO DI CAPUA. | | *La Donna Superba.* | — |
| 9 janvier 1753. | MONDONVILLE. | La Motte et l'abbé La Marre. | *Titon et l'Aurore.* | Pastorale héroïque. |
| 1er mars 1753. | BLAVET. | Collé et Florian. | *Le Jaloux corrigé.* | Opéra-bouffe. |
| 1er mars 1753. | J.-J. ROUSSEAU. | Rousseau. | *Le Devin du Village.* | Intermède. |
| 23 mars 1753. | GIOCCHINO COCCHI. | | *La Scultra governatrice.* | Opéra bouffe. |
| 1er mai 1753. | PERGOLÈSE. | | *Tracollo* | Intermezzo. |
| 19 juin 1753. | SELLETTI. | | *Il Cieco rimpatriato.* | Divertimento. |
| — | RINALDO DI CAPUA. | | *La Zingara.* | Intermezzo. |
| 20 sept. 1753. | GAETANO LATILLA. | | *Gli Artigiani Arrichiti.* | — |
| 23 sept. 1753. | NICOLAS JOMELLI. | | *Il Paratajo* | — |
| 9 novembre 1753. | VINCENZO CIAMPI. | | *Bertoldo in Corte.* | — |
| 12 février 1754. | LEONARDO LEO. | | *I Viaggiatori.* | — |
| 19 janvier 1755. | MONDONVILLE. | | *Daphnis et Alcimadure.* | Pastorale languedocienne. |
| 30 sept. 1755. | GIRAUD et MONTAN BERTON. | Saint-Foix. | *Deucalion et Pyrrha.* | Ballet. |
| 31 mai 1757. | RAMEAU. | Gentil Bernard. | *Les Surprises de l'Amour.* | Ballet. |
| 12 juillet 1757. | — | — | *Les Surprises de l'Amour* (*Anacréon*). | Ballet. |
| 12 juillet 1757. | — | Marmontel. | *Les Surprises de l'Amour* (*Les Sybarites*). | Ballet. |
| 14 février 1758. | DAUVERGNE. | Fontenelle. | *Enée et Lavinie.* | Tragédie lyrique. |
| 9 mai 1758. | MONDONVILLE. | Collé, La Bruère et Voisenon. | *Les Fêtes de Paphos.* | Ballet héroïque. |
| 9 mai 1758. | — | La Bruère. | *Les Fêtes de Paphos* (*Bacchus et Erigone*). | — |
| 8 août 1758. | DAUVERGNE. | Moncrif, Danchet, Favart et Brunet. | *Les Fêtes d'Euterpe.* | Ballet. |
| 20 juillet 1759. | ISO. | Fuzelier. | *Phaétuse.* | Fragments héroïques. |
| 12 février 1760. | RAMEAU. | Monticour | *Les Paladins.* | Opéra-ballet. |
| 16 sept. 1760. | REBEL et FRANCŒUR. | La Bruère. | *Le Prince de Navarre.* | Opéra-ballet. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 11 nov. 1760. | DAUVERGNE. | La Motte. | *Canente.* | Tragédie. |
| 3 avril 1761. | DAUVERGNE. | Marmontel. | *Hercule mourant.* | Tragédie lyrique. |
| 6 juillet 1762. | Bernard DE BURY. | Duclos. | *Mylas et Zélie.* | Fragment. |
| 1er octobre 1762. | GIRAUD. | Gauthier de Mondorge. | *L'Opéra de Société.* | Comédie-ballet. |
| 11 janvier 1763. | DAUVERGNE. | Joliveau. | *Polixene.* | Tragédie lyrique. |
| 15 avril 1766. | MONSIGNY. | Sedaine. | *Aline, Reine de Golconde.* | Ballet héroïque. |
| 29 août 1766. | FRANCŒUR (neveu) | Bonneval. | *Les Fêtes Lyriques (Lindor et Ismene).* | Ballet héroïque. |
| 1766. | BERTON. | Moncrif. | *Les Fêtes lyriques (Erosine).* | — |
| 1766. | RAMEAU. | Cahusac. | — *Anacréon).* | — |
| 18 novembre 1766. | BERTON et TRIAL. | Laujon. | *Sylvie.* | — |
| 11 octobre 1767. | — | Poinsinet. | *Théonis ou le Toucher.* | Pastorale héroïque. |
| 11 octobre 1767. | LA BORDE. | Thomas. | *Amphion.* | — |
| 24 novembre 1767. | PHILIDOR. | Poinsinet. | *Ernelinde, Princesse de Norwege.* | Tragédie. |
| 3 mai 1768. | DAUVERGNE. | La Motte. | *La Vendéenne.* | Comédie-ballet. |
| 2 mai 1769. | CARDONNE. | La Motte. | *Omphale.* | Tragédie lyrique. |
| 14 décembre 1770. | LA BORDE. | Laujon. | *Ismène et Isménias.* | Tragédie. |
| 18 juin 1771. | TRIAL. | Razins de Saint-Marc. | *La Fête de Flore.* | Pastorale. |
| 13 août 1771. | LA BORDE. | Desfontaines. | *La Cinquantaine.* | Pastorale. |
| 1er octobre 1771. | DAUVERGNE. | Joliveau. | *Le Prix de la valeur.* | Ballet héroïque. |
| 26 novembre 1771. | LA BORDE. | Quinault. | *Amadis de Gaule.* | Tragédie lyrique. |
| 1er déc. 1772. | LA BORDE et BERTON. | Razins de Saint-Marc. | *Adèle de Ponthieu.* | — |
| 16 juillet 1773. | CARDONNE. | Fuzelier. | *Ovide et Julie.* | Ballet. |
| 7 septembre 1773. | FLOQUET. | Le Monnier. | *L'Union de l'Amour et des Arts.* | Ballet héroïque. |
| 22 février 1774. | GOSSEC. | Chabanon de Maugris. | *Sabinus.* | Tragédie lyrique. |

## Époque de Gluck (1774-1807).

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 19 avril 1774. | GLUCK. | Bailli du Roullet d'après Racine. | *Iphigénie en Aulide.* | Tragédie-opéra. |
| 2 août 1774. | — | Moline (d'après Calzabigi). | *Orphée et Euridice.* | Drame héroïque. |
| 22 novembre 1774. | FLOQUET. | Le Monnier. | *Azolan ou le Serment indiscret.* | Ballet héroïque. |
| 1er août 1775. | GLUCK. | Favart. | *Cythère assiegée.* | Ballet. |
| 26 sept. 1775. | GOSSEC. | Chabanon de Maugris. | *Alexis et Daphné.* | 1re entrée des fragments nouveaux. |
| 26 sept. 1775. | — | — | *Philemon et Baucis.* | 2e |
| 26 janvier 1776. | NOVERRE. | Gardel, Vestris (chorégraphes). | *Médée et Jason.* | Ballet. |
| 23 avril 1776. | GLUCK. | Calzabigi et du Roullet. | *Alceste.* | Tragédie-opéra. |
| 30 juillet 1776. | CAMBINI. | Bonneval. | *Les Romans.* | Ballet héroïque. |
| 30 sept. 1776. | | Noverre (chorégraphe). | *Les Caprices de Galathée.* | Ballet. |
| 19e octobre 1776. | DÉSORMERY. | Boutellier. | *Eulalyne et Lyris.* | Ballet héroïque. |
| 10 janvier 1777. | POUTTAU. | — | *Alain et Rosette.* | Intermède. |
| 21 janvier 1777. | STARZER. | Noverre (chorégraphe). | *Les Horaces.* | Ballet héroïque. |
| 23 sept. 1777. | GLUCK. | Quinault. | *Armide.* | Tragédie. |
| 2 décembre 1777. | DESORMERY. | Bocquet de Liancourt et Boutellier. | *Myrtil et Lycoris.* | Pastorale. |
| 17 janvier 1778. | PICCINNI. | Quinault. | *Roland.* | Tragédie lyrique. |
| 1er mars 1778. | | Max, Gardel (chorégraphe). | *La Chercheuse d'esprit.* | Ballet-pantomime |
| 26 mai 1778. | GOSSEC. | Desfontaines. | *La Fête du Village.* | Intermède. |
| 4 juin 1778. | LALANDE et DESTOUCHES. | Roy. | *Vertumne et Pomone.* | Fragment. |
| 11 juin 1778. | MOZART. | Noverre (chorégraphe). | *Les Petits Riens.* | Ballet-pantomime |
| 11 juin 1778. | PICCINNI. | Noverre (chorégraphe). | *Le Finte Gemelle.* | Opéra bouffon. |
| 9 juillet 1778. | GRANIER. | — | *Annette et Lubin.* | Ballet-pantomime |
| 9 juillet 1778. | PAISIELLO. | | *Le Duc Contesse.* | Opéra bouffon. |
| 13 août 1778. | PASQUALE ANFOSSI | | *Il Curioso Indiscreto.* | Opéra bouffon. |
| 18 août 1778. | CIAMPI. | Gardel aîné. | *Ninette à la Cour.* | Ballet-pantomime |
| 10 sept. 1778. | PICCINNI. | | *La Frascatana.* | Opéra-bouffon. |
| 20 octobre 1778. | PICCINNI. | | *La Sposa collerica.* | Intermède bouffon. |
| 8 novembre 1778. | CANDEILLE. | Lafont. | *La Provençale.* | Entrée. |
| 12 nov. 1778. | ANFOSSI. | | *La Finta Giardiniera.* | Opéra bouffon. |
| 7 décembre 1778. | PICCINNI. | Goldoni. | *La Buona Figliuola* (La bonne fille). | — |
| 5 janvier 1779. | FLOQUET. | Le Monnier. | *Hellé.* | Tragédie lyrique. |
| 18 janvier 1779. | ANFOSSI. | | *Il Geloso in cimento.* | Opéra bouffon. |
| 15 avril 1779. | PICCINNI. | Goldoni. | *La Buona Figliuola maritata* (La bonne fille mariée). | Opéra italien. |
| 16 mai 1779. | PICCINNI. | Anonyme. | *Il Vago disprezzato.* | Opéra italien. |
| 18 mai 1779. | GLUCK. | Guillard. | *Iphigénie en Tauride.* | Tragédie lyrique. |
| 10 juin 1779 | PAISIELLO et d'autres. | Lorenzi. | *L'Idolo Cinese.* | Opéra bouffon. |
| 8 juillet 1779. | SACCHINI. | | *L'Amore Soldato.* | Intermède. |
| 5 août 1779. | Tommaso TRAETTA | | *Il Cavaliere errante.* | Opéra italien. |
| 22 sept. 1779. | GLUCK. | Baron Tschudy. | *Echo et Narcisse.* | Opéra. |
| 30 sept. 1779. | ANFOSSI. | | *Il Matrimonio per Ingonno.* | Intermède. |
| 18 nov. 1779. | | Gardel (chorégraphe). | *Mirza.* | Ballet. |
| 14 déc. 1779. | Chrétien BACH. | Quinault de Vismes. | *Amadis de Gaule.* | Tragédie-opéra. |
| 30 janvier 1780. | RODOLPHE. | Noverre (chorégraphe). | *Médée et Jason.* | Ballet tragi-pantomime. |
| 22 février 1780. | PICCINNI. | Marmontel. | *Atys.* | Tragédie lyrique. |
| 6 juin 1780. | GRÉTRY. | Racine, arrangé par Pitra. | *Andromaque.* | — |
| 2 juillet 1780. | CANDEILLE. | Moline, Ballet d'Auberval. | *Laure et Pétrarque.* | Pastorale héroïque. |
| 24 sept. 1780. | DESAUGIERS. | L'abbé de Voisenon (œuvre posthume). | *Erizène ou l'Amour enfant.* | Pastorale. |
| 27 octobre 1780. | PHILIDOR. | Quinault, arrangé par Marmontel. | *Persée.* | Tragédie lyrique. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 14 déc. 1780. | FLOQUET. | Rochon de Chabannes. | *Le Seigneur bienfaisant.* | Opéra. |
| | | Ballet d'Auberval, Noverre, Gardel. | | |
| 23 janvier 1781. | PICCINNI. | Dubreuil. | *Iphigénie en Tauride.* | Tragédie lyrique. |
| 15 février 1781. | GOSSEC et GRÉTRY. | Gardel (chorégraphe). | *Le Feste di Mirza.* | Ballet-pantomime |
| 3 mai 1781. | J.-B. et Joseph REY. | Fuzelier. | *Apollon et Coronis.* | Opéra. |
| 21 sept. 1781. | ANFOSSI et ROCHEFORT. | Farmain de Rozoy. | *L'Inconnue persécutée.* | Comédie-opéra. |
| 27 octobre 1781. | PICCINNI. | Razins de Saint-Marc. | *Adele de Ponthieu.* | Tragédie lyrique. |
| 1er janvier 1782. | GRÉTRY. | Lourdet de Santerre. | *La Double épreuve ou Colinette à la Cour.* | Comédie lyrique. |
| | | Ballet de Gardel et d'Auberval. | | |
| 1er mars 1782. | GOSSEC. | Quinault, arrangé par Morel. | *Thésée.* | Tragédie lyrique. |
| 2 juillet 1782. | LE MOYNE. | Guillard. | *Electre.* | Tragédie lyrique. |
| 24 sept. 1782. | EDELMANN. | Roy. | *Le Rêve.* 1re entrée des fragments de 1782. | Ballet héroïque. |
| 24 sept. 1782. | EDELMANN. | Moline. | *Ariane dans l'Isle de Naxos.* | Drame lyrique. |
| 26 nov. 1782. | GRÉTRY. | Lourdet de Santerre. | *L'Embarras des richesses.* | Comédie lyrique. |
| 28 février 1783. | SACCHINI. | Le Bœuf, d'après l'abbé Pellegrin. | *Renaud.* | Tragédie lyrique. |
| 27 mai 1783. | DEZÈDE. | Billadon de Sauvigny. | *Peronne sauvee.* | Opéra. |
| | | Ballet Gardel (aîné). | | |
| 29 juillet 1783. | | Gardel aîné (chorégraphe). | *La Rosiere.* | Ballet d'action. |
| 26 août 1783. | LE FROID DE MÉREAUX. | Morel de Chedeville. | *Alexandre aux Indes.* | Opéra. |
| | | Ballet de Max Gardel. | | |
| 1er déc. 1783. | PICCINNI. | Marmontel. | *Didon.* | Tragédie lyrique. |
| 15 janvier 1784. | GRETRY. | M. le Comte de Provence (Louis XVIII) et Morel. | *La Caravane du Caire.* | Opéra. |
| | | Ballet réglé par Gardel. | | |
| 9 février 1784. | SACCHINI. | Guillard d'après Corneille. | *Chimène ou le Cid.* | Tragédie. |
| 21 mars 1784. | Mlle VILLARD DE BEAUMESNIL. | Fuzelier. | *Tibulle et Délie ou les Saturnales.* | Ballet. |
| | | Ballet réglé par Gardel. | | |
| 26 avril 1784. | SALIERI. | Du Roullet et baron de Tschudy. | *Les Danaïdes.* | Tragédie lyrique. |
| 7 septembre 1784. | PICCINNI. | Chevalier de Lilroux. | *Diane et Endymion.* | Opéra. |
| 30 nov. 1784. | SACCHINI. | La Bruère. | *Dardanus.* | Tragédie lyrique. |
| | | Divertissement réglé par Gardel cadet et Vestris. | | |
| 25 janvier 1785. | GRÉTRY. | Morel de Chedeville et Mgr le Cte de Provence. | *Pauvrye dans l'Ile des Lanternes.* | Comédie lyrique. |
| | | Ballet réglé par Gardel (l'aîné). | | |
| 3 mai 1785. | CANDEILLE. | Duplessis. | *Pizarre ou la Conquête du Perou.* | Tragédie lyrique. |
| 26 juillet 1785. | Tirées des œuvres de GRÉTRY. | Gardel (chorégraphe). | *Le Premier Navigateur ou le Pouvoir de l'Amour.* | Ballet-pantomime |
| 9 décembre 1785. | PICCINNI. | Marmontel. | *Pénelope.* | Tragédie lyrique. |
| | | Ballet réglé par Gardel l'aîné. | | |
| 23 mai 1786. | PHILIDOR. | Morel. | *Thémistocle.* | Tragédie lyrique. |
| 11 juillet 1786. | GOSSEC. | Gersin. | *Rosine ou l'Epouse abandonnée.* | Opéra. |
| | | Ballet réglé par Gardel (frères). | | |
| 5 septembre 1786. | VOGEL. | Desriaux. | *La Toison d'Or.* | Tragédie lyrique. |
| 31 octobre 1786. | | Gardel frères (chorégraphes). | *Les Sauvages ou le Pouvoir de la Danse.* | Divertissement. |
| 21 nov. 1786. | LE MOYNE. | Hoffmann. | *Phèdre.* | Tragédie lyrique. |
| 7 déc. 1786. | SALIERI. | Guillard d'après Corneille. | *Les Horaces.* | — |
| 1er février 1786. | SACCHINI. | Guillard. | *Œdipe à Colone.* | Opéra. |
| | | Ballet réglé par Gardel (l'aîné). | | |
| 18 février 1787. | GARDEL l'aîné. | Gardel l'aîné (chorégraphe). | *Le Coq du Village.* | Ballet comique. |
| 17 avril 1787. | DEZÈDE. | Rochon de Chabannes. | *Alcindor.* | Opéra-féerie. |
| | | Ballet réglé par Gardel (cadet). | | |
| 8 juin 1787. | SALIERI. | Beaumarchais. | *Tarare.* | Opéra. |
| | | Ballet réglé par Gardel (cadet). | | |
| 17 juin 1787. | GARDEL l'aîné. | Gardel l'aîné (chorégraphe). | *Le Pied de Bœuf.* | Divertissement. |
| 11 sept. 1787. | PAISIELLO. | Moline (traducteur). | *Le Roi Théodore à Venise.* | Opéra héroï-comique. |
| 10 janvier 1788. | MILLER. | Gardel l'aîné (chorégraphe œuvre posthume). | *Le Déserteur.* | Ballet-pantomime |
| 29 avril 1788. | SACCHINI, achevé par J.-B. REY. | Guillard. | *Arvire et Evelina.* | Tragédie lyrique. |
| 15 juillet 1788. | GRÉTRY. | Sedaine d'après Molière. | *Amphytrion.* | Opéra. |
| 5 décembre 1788. | CHERUBINI. | Marmontel d'après Métastase. | *Démophon.* | Tragédie lyrique. |
| | | Ballet de Gardel. | | |
| 17 mars 1789. | GRÉTRY. | Morel de Chedeville. | *Aspasie.* | Opéra. |
| | | Ballet réglé par Gardel. | | |
| 2 juin 1789. | LE MOYNE. | Rochon de Chabannes. | *Les Prétendus.* | Comédie lyrique. |
| 22 sept. 1789. | VOGEL. | Desriaux. | *Démophon.* | Ballet lyrique. |
| | | Ballet réglé par Gardel. | | |
| 15 déc. 1789. | LE MOYNE. | Hoffmann. | *Nephté.* | Tragédie lyrique. |
| 22 janvier 1790. | LE MOYNE. | Forgeot. | *Les Pommiers et le Moulin.* | Comédie lyrique. |
| 23 février 1790. | MILLER. | Gardel (chorégraphe). | *Télémaque dans l'Ile de Calypso.* | Ballet héroïque. |
| 30 avril 1790. | ZINGARELLI. | Marmontel. | *Antigone.* | Opéra lyrique. |
| 15 juin 1790. | LE MOYNE. | Guillard et Andrieux. | *Louis IX en Egypte.* | Opéra. |
| 22 octobre 1790. | CHAMPEIN. | Saulnier. | *Le Portrait ou la Divinité du Sauvage.* | Comédie lyrique. |
| 14 déc. 1790. | MILLER. | Pierre Gardel. | *Psyché.* | Ballet-pantomime |
| 15 février 1791. | MÉHUL. | Valadier. | *Cora.* | Opéra. |
| 8 mars 1791. | LANGLÉ. | Le Bailly et de Lumières. | *Corisandre.* | Comédie opéra. |
| 14 juin 1791. | CANDEILLE. | Gentil-Bernard. | *Castor et Pollux.* | Opéra. |
| | | Ballets réglés par Gardel et Laurent. | | |
| 13 sept. 1791. | Louis JADIN. | Saulnier. | *L'Heureux stratagème.* | Comédie lyrique. |
| 11 déc. 1791. | ROCHEFORT. | Gallet (chorégraphe). | *Bacchus et Ariane.* | Ballet héroïque. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 30 déc. 1791. | Le Froid de Méreaux. | Cte Dupraf de la Touloubre. | *Œdipe à Thèbes.* | Tragédie lyrique. |
| 27 janvier an II (1793). | Citoyen Gossec. | J.-M. Chénier.<br>Ballet, citoyen Gardel. | *Le Triomphe de la République ou Le Camp de Grand Pré.* | Divertissement lyrique. |
| 3 février 1793. | Renè Candeille. | Citoyen Lebœuf. | *La Patrie Reconnaissante ou l'Apothéose de Beaurepaire.* | Opéra héroïque. |
| 6 mars 1793. | Haydn, Plesyel (*sic*) et citoyen Méhul. | Citoyen Gardel (chorégraphe). | *Le Jugement de Pâris.* | Ballet-pantomime. |
| 20 mars 1793. | Mozart. | Notaris. | *Le Mariage de Figaro.* | Comédie lyrique. |
| 2 juin 1793. | Citoyen Jadin. | Citoyens Saulnier et Duilh. | *Le Siège de Thionville.* | Drame lyrique. |
| 9 août 1793. | Le Froid de Méreaux. | Citoyen J.-M. Baroullet. | *Fabius.* | Tragédie lyrique |
| 3 novembre 1793. | Le Moyne. | Guillard. | *Miltiade à Marathon.* | Opéra. |
| 16 nivôse an II (5 janv. 1794). | Le Moyne. | Beffroy de Reilly. | *Toute la Grèce ou ce que peut la Liberté.* | Tableau patriotique. |
| 30 pluviôse an II (18 fév. 1794). | Méhul. | Arnault. | *Horatius Coclès.* | Acte lyrique. |
| 14 ventôse an II (4 mars 1794). | Rochefort. | Fabre d'Olivet. | *Toulon soumis* (fait historique). | Opéra. |
| 16 germinal an II (5 avril 1794). | Porta. | Citoyens Moline et Bouquier. | *La Réunion du 10 août ou l'Inauguration de la République française.* | Sans-culottide dramatique, mêlée de déclamation, chants, danses, évolutions militaires. |
| 6 fructidor an II (23 août 1794). | Citoyen Grétry. | Citoyen Sylvain Maréchal. | *Denis le Tyran, maître d'école à Corinthe.* | Opéra. |
| 14 nivôse an II (31 déc. 1794). | — | — | *La Rosière Républicaine ou la Fête de la Raison.* | Opéra. |
| 28 nivôse an V (17 janv. 1797). | — | Citoyen J.-H. Guy. | *Anacréon chez Polycrate.* | Opéra. |
| 25 messidor an VI (13 juill. 1797). | Eler. | Demoustier. | *Appelle et Campaspe.* | Opéra. |
| 28 frimaire an VII (18 déc. 1798). | C. Kalkbrenner. | Guillard d'après Voltaire. | *Olympie.* | Opéra. |
| 16 prairial an VII (4 juin 1799). | Citoyen Méhul. | Citoyen Hoffmann. | *Adrien.* | Opéra. |
| 26 prairial an VII (14 juin 1799). | Gossec. | Anonyme. | *La Nouvelle au Camp ou le Cri de Vengeance.* | Scène lyrique. |
| 28 thermidor an VII (15 août 1799). | Citoyens Persuis, Gresnick. | Citoyen Guilbert Pixérécourt. | *Léonidas ou les Spartiates.* | Opéra. |
| 13 frimaire an VIII (4 déc. 1799). | Citoyen Lefebvre. | Citoyen Milon (chorégraphe). | *Hero et Léandre.* | Ballet-pantomime. |
| 13 floréal an VIII (5 mai 1800). | Fontenelle. | Milcent. | *Hecube.* | Tragédie lyrique. |
| 25 prairial an VIII (14 juin 1800). | Méhul. | P. Gardel (chorégraphe.) | *La Dansomanie.* | Folie-pantomime. |
| 5 thermidor an VIII (24 juillet 1800). | Mme Devismes. | Citoyen Milcent. | *Praxitèle ou la Ceinture.* | Opéra. |
| 2 fructidor an VIII (20 août 1800). | Arrangé par Lefebvre. | Milon (chorégraphe). | *Pygmalion.* | Ballet-pantomime. |
| 18 vendémiaire an IX (10 octobre 1800). | Porta. | Guillard. | *Les Horaces.* | Tragédie lyrique. |
| 9 nivôse an IX (24 déc. 1800). | J. Haydn, arr. par Steibelt. | Van Swieten, de Ségur. | *La Création du monde.* | Oratorio. |
| 28 nivôse an IX 18 janv. 1801). | Citoyen Lefebvre. | Milon (chorégraphe). | *Les Noces de Gamache.* | Ballet-pantomime. Folie. |
| 8 ventôse an IX (27 fév. 1801). | Citoyen Kreutzer et Nicolo Isouard. | Citoyens Guilbert de Pixérécourt et Lambert. | *Flaminius à Corinthe.* | Opéra. |
| 22 germinal an IX (12 avril 1801). | Kreutzer. | Feu Dujaure. | *Astyanax.* | Opéra. |
| 2 fructidor an IX 20 août 1801). | Mozart arrangé par Lachnith. | Citoyen Morel, ci-devant de Chédeville. | *Les Mystères d'Isis.* | Opéra. |
| 16 brumaire an X (7 nov. 1801). | Citoyen Grétry. | Citoyen Guillard.<br>Ballets réglés par le citoyen Gardel. | *Le Casque et les Colombes.* | Opéra-ballet. |
| 12 ventôse an X (3 mars 1801). | Steibelt. | Citoyen Gardel. | *Le Retour de Zéphire.* | Divertissement. |
| 14 floréal an X (4 mai 1802). | Catel. | Desriaux d'après Voltaire.<br>Ballet du citoyen Gardel. | *Sémiramis.* | Ballet. |
| 27 fructidor an X (14 sept. 1802). | Winter. | Citoyen Morel, ci-devant de Chédeville. | *Tamerlan.* | Opéra. |
| 24 nivôse an XI (14 janv. 1803). | Citoyen Méhul. | Pierre Gardel. | *Daphnis et Pandrose ou la Vengeance de l'Amour.* | Ballet-pantomime. |
| 26 pluviôse an XI (15 fév. 1803). | Grétry. | G.-H. Guy. | *Delphis et Mopsa.* | Comédie lyrique. |
| 8 germinal an XI (29 mars 1803). | Paisiello. | Guillard d'après Quinault. | *Proserpine.* | Tragédie lyrique. |
| 16 germinal an XI (6 avril 1803). | Arrangé par Kalkbrenner et Lachnith. | Citoyens Morel, Deschamps, Després. | *Saül.* | Oratorio mis en action. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 13 prairial an XI (13 juin 1803). | Citoyen Lefebvre | Citoyen Milon (chorégraphe). | *Lucas et Laurette.* | Ballet. |
| 21 thermidor an XI (9 août 1803). | Louis Jadin. | Saulnier. Ballets réglés par le citoyen Gardel. | *Mahomet II.* | Tragédie lyrique. |
| 11 vendémiaire an XII (4 octobre 1803). | Cherubini. | Citoyen Mendouze. Ballet réglé par le citoyen Gardel. | *Anacréon ou l'Amour fugitif.* | Opéra-ballet. |
| 20 pluviôse an XII (8 fév. 1804). | Porta. | Citoyen Aignan. Ballets réglés par le citoyen Gardel. | *Le Connétable de Clisson.* | Opéra. |
| 30 germinal an XII (20 avril 1804). | Dalayrac. | Morel, Després et Deschamps. | *Le Pavillon du Calife ou Almanzor et Zobéide.* | Opéra. |
| 21 messidor an XII (10 juillet 1804). | Le Sueur. | Dercy et Deschamps. Ballets réglés par les citoyens Gardel et Milon. | *Ossian ou les Bardes.* | Opéra. |
| 1er brumaire an XIII (23 octobre 1804). | | P. Gardel (chorégraphe). | *Une Demi-Heure de caprice ou Melzi et Zénar.* | Divertissement. |
| 27 frimaire an XIII (18 déc. 1804). | Cherubini. | P. Gardel (chorégraphe). | *Achille à Scyros.* | Ballet-pantomime. |
| 21 germinal an XIII (11 avril 1805). | Arrangé par Kalkbrenner et Lachnith. | Morel, Deschamps et Després. | *La Prise de Jéricho.* | Oratorio. |
| 20 floréal an XIII (10 mai 1805). | Daronde et Gianella. | Duport (chorégraphe). | *Acis et Galathée.* | Ballet-pantomime. |
| 30 fructidor an XIII (17 sept. 1815). | Mozart arr. par Kalkbrenner. | Thuring et Baillot. Ballet réglé par Gardel. | *Don Juan.* | Drame lyrique. |
| 7 brumaire an XIV (29 oct. 1805). | Gaveaux. | Henry (chorégraphe). | *L'Amour à Cythère.* | Ballet-pantomime. |
| 15 avril 1806. | Blangini. | Aignan. Ballet réglé par Gardel. | *Nephtali ou les Ammonites.* | Opéra. |
| 30 mai 1806. | | Duport et Blache (chorégraphes). | *Figaro.* | Ballet-pantomime. |
| 24 juin 1806. | Kreutzer. | Gardel (chorégraphe). | *Peut et Virginie.* | — |
| 20 juillet 1806. | | Duport (chorégraphe). | *L'Hymen de Zéphire ou le Voyage fixé.* | Divertissement. |
| 19 août 1806. | Winter. | Gentil-Bernard, arrangé par Morel de Chédeville. | *Castor et Pollux.* | Opéra. |
| 2 janvier 1807. | Le Sueur et Persuis. | Baour-Lormian. Ballets par Gardel. | *L'inauguration du Temple de la Victoire.* | Intermède. |
| 27 février 1807. | Persuis. | Milon (chorégraphe). | *Le Retour d'Ulysse.* | Ballet héroïque. |
| 23 octobre 1807. | Persuis et Le Sueur. | Esménard. Ballets réglés par Gardel. | *Le Triomphe de Trajan.* | Tragédie lyrique. |

## Époque de Spontini (1807 à 1826).

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 15 décembre 1807. | Spontini. | Jouy. | *La Vestale.* | Tragédie lyrique |
| 8 mars 1808. | Kreutzer. | Aumer (chorégraphe). | *Les Amours d'Antoine et Cléopâtre.* | Ballet héroïque. |
| 24 mai 1808. | | Girand et Leclerc. | *Aristippe.* | Comédie lyrique. |
| 4 octobre 1808. | Lefebvre. | Gardel (chorégraphe). | *Vénus et Adonis.* | Ballet. |
| 20 déc. 1808. | Catel. | — | *Alexandre chez Apelles.* | Ballet héroïque. |
| 24 mars 1809. | Le Sueur. | Guillard. Ballets réglés par Milon et Gardel. | *La Mort d'Adam et son apothéose.* | Tragédie lyrique. |
| 28 nov. 1809. | Spontini. | Esménard et de Jouy. | *Fernand Cortez ou la Conquête du Mexique.* | Opéra. |
| 26 déc. 1809. | Kreutzer. | Gardel (chorégraphe). | *La Fête de Mars.* | Divertissement pantomime. |
| 24 janvier 1810. | Piccini. | Le Hoc. | *Hippomène et Atalante.* | Opéra. |
| 24 janvier 1810. | Lefebvre. | Gardel (chorégraphe). | *Vertumne et Pomone.* | Ballet-pantomime. |
| 23 mars 1810. | Kreutzer. | Hoffmann. | *Abel.* | Tragédie lyrique. |
| 8 juin 1810. | Méhul. | Gardel (chorégraphe). | *Persée et Andromède.* | Ballet-pantomime. |
| 8 août 1810. | Catel. | De Jouy. Ballets réglés par Gardel et Milon. | *Les Bayadères.* | Opéra. |
| 27 mars 1811. | Kreutzer. | Dupaty. Ballet réglé par Gardel. | *Le Triomphe du Mois de Mars ou le Berceau d'Achille.* | Opéra-ballet. |
| 16 avril 1811. | Fiocchi. | Morel. Ballets réglés par Gardel et Milon. | *Sophocle.* | Opéra. |
| 25 juin 1811. | Berton. | Milon (chorégraphe). | *L'Enlèvement des Sabines.* | Ballet pantomime. |
| 17 déc. 1811. | Méhul. | De Jouy. | *Les Amazones ou la Fondation de Thèbes.* | Opéra. |
| 28 avril 1812. | Berton. | Gardel (chorégraphe). | *L'Enfant prodigue.* | Ballet-pantomime. |
| 26 mai 1812. | Kalkbrenner (œuvre posthume achevée par son fils). | Le Bailly. | *Œnone.* | Opéra. |
| 15 sept. 1812. | Persuis. | Baour-Lormian. Ballets réglés par Gardel. | *Jérusalem délivrée.* | Opéra. |
| 5 février 1813. | Plusieurs compositeurs. | Morel. | *Le Laboureur Chinois.* | Opéra. |
| 6 avril 1813. | Cherubini. | Jouy. | *Les Abencérages ou l'Étendard de Grenade.* | Opéra. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 10 août 1813. | Fontenelle. | Milcent. | *Medée et Jason.* | Tragédie lyrique. |
| 23 nov. 1813. | Persuis d'après Dalayrac. | Milon (chorégraphe). | *Nina ou la Folle par amour.* | Ballet-pantomime. |
| 1er février 1814. | Mehul, Paer, Berton et Kreutzer. | Etienne et Baour-Lormian. Ballets réglés par Gardel. | *L'Oriflamme.* | Opéra. |
| 8 mars 1814. | Piccini. | Cavelier de Trie et Martin-Barouillet. | *Aléibiade solitaire.* | Opéra. |
| 23 août 1814. | Spontini. | Jouy. Ballets réglés par Gardel. | *Pélage ou le Roi de la Paix.* | Opéra. |
| 4 avril 1815. | Persuis d'après Grétry. | Milon (chorégraphe) d'après Deforge. | *L'Épreuve villageoise.* | Ballet-pantomime. |
| 30 mai 1815. | Kreutzer. | Vigée. | *La Princesse de Babylone.* | Opéra. |
| 25 juillet 1815. | Arrangé par Persuis, Berton et Kreutzer. | Milon et Gardel (chorégraphes). | *L'Heureux Retour.* | Ballet. |
| 12 déc. 1815. | Venua. | Didelot (chorégraphe). | *Flore et Zéphire.* | Ballet anacréontique. |
| 22 février 1816. | Persuis et Kreutzer. | Milon (chorégraphe). | *Le Carnaval de Venise ou la Constance à l'épreuve.* | Ballet-pantomime. |
| 23 avril 1816. | Le Brun. | Etienne. | *Le Rossignol.* | Opéra. |
| 21 juin 1816. | Spontini, Persuis, Berton et Kreutzer. | Dieulafoy et Briffaut. | *Les Dieux rivaux ou les Fêtes de Cythère.* | Opéra-ballet. |
| 30 juillet 1816. | Reicha. | Guy. | *Natolie ou la Famille Russe.* | Opéra. |
| 4 mars 1817. | Berton. | Guy. | *Roger de Sicile ou le Roi troubadour.* | — |
| 17 sept. 1817. | Dugazon. | Gardel et Milon (chorégraphes). | *Les Fiancés de Caserte ou l'Échange des roses.* | Ballet. |
| 19 janvier 1818. | Le Brun. | Etienne. Ballets réglés par Milon. | *Zéloïde ou les Fleurs enchantées.* | Opéra. |
| 18 février 1818. | Schneitzhoeffer. | Gardel (chorégraphe). | *Proserpine.* | Ballet-pantomime. |
| 3 juin 1818. | — | Decombe (id.). | *Le Séducteur au village ou Claire et Nectal.* | Ballet-pantomime. |
| 29 juin 1818. | Catel. | Jouy et N. Lefebvre. | *Zaphide et Fleur de myrte ou Cent ans en un jour.* | Opéra-féerie. |
| 30 sept. 1818. | Kreutzer. | Gardel (chorégraphe). | *La Servante justifiée.* | Ballet villageois. |
| 16 nov. 1818. | Aimon. | J.-N. Bouilly. | *Les Deux forçats.* | Opéra. |
| 22 déc. 1818. | Spontini. | Dieulafoy et Briffault. Ballets (dirigés par Gardel. | *Olympie.* | Tragédie lyrique. |
| 19 juin 1820. | Kreutzer. | Milon chorégraphe). | *Clari ou la Promesse de mariage.* | Ballet-pantomime. |
| 17 juillet 1820. | Daussoigne. | Viennet. Ballets réglés par Gardel. | *Aspasie et Périclès.* | Opéra. |
| 18 oct. 1820. | Girowetz. | Aumer (chorégraphe). | *Les Pages du duc de Vendôme.* | Ballet. |
| 7 février 1821. | Manuel Garcia. | Cuvelier et J. Hélitas (de Mun). Ballets réglés par Milon. | *La Mort du Tasse.* | Tragédie lyrique. |
| 30 mars 1821. | Mehul. | Hoffmann. | *Stratonice.* | Opéra héroïque. |
| 3 mai 1821. | Berton, Boïeldieu, Cherubini, Kreutzer et Paer. | Théaulon et de Rancé. | *Blanche de Provence ou la Cour des fées.* | Opéra. |
| 15 juin 1821. | Girowetz. | Aumer (chorégraphe). | *La Fête hongroise.* | Divertissement. |
| 6 février 1822. | Nicolo Isouard et Benincori. | Etienne. | *Aladin ou la Lampe merveilleuse.* | Opéra-féerie. |
| 26 juin 1822. | Garcia. | Delrieu. | *Florestan ou le Conseil des Dix.* | Opéra. |
| 18 sept. 1822. | W. Robert, comte de Gallenberg et G. Dugazon. | Aumer (chorégraphe). | *Alfred le Grand.* | Ballet-pantomime. |
| 16 déc. 1822. | Reicha. | Empis et Cournol. | *Sapho.* | Tragédie lyrique. |
| 3 mars 1823. | Ferdinand Sor. | Decombe (chorégraphe). | *Cendrillon.* | Ballet-féerie. |
| 11 juin 1823. | Berton. | Désaugiers l'aîné. | *Virginie.* | Tragédie lyrique. |
| 8 sept. 1823. | Hérold. | Chaillou. | *Lasthénie.* | Opéra. |
| 1er oct. 1823. | Dugazon. | Aumer (chorégraphe). | *Alme reine de Golconde.* | Ballet-pantomime. |
| 5 déc. 1823. | Auber et Hérold. | Mennechet et Empis. Ballets réglés par Gardel. | *Vendôme en Espagne.* | Drame lyrique. |
| 18 déc. 1823. | Arrangé par Hanbeneck. | Aumer (chorégraphe) d'après Dauberval. | *Le Page inconstant.* | Ballet anacréontique. |
| 31 mars 1824. | Kreutzer. | Moline de Saint-Yon. Ballets réglés par Gardel. | *Ipsiboé.* | Opéra. |
| 12 juillet 1824. | Daussoigne. | Paulin de l'Espinasse. Ballet réglé par Gardel. | *Les Deux Salem.* | Opéra-féerie. |
| 20 oct. 1824. | Schneitzhoeffer. | Deshayes. | *Zemire et Azor.* | Ballet-féerie. |
| 2 mars 1825. | Carafa. | Planard. | *La Belle au Bois dormant.* | Opéra-féerie. |
| 10 juin 1825. | Boïeldieu, Berton et Kreutzer. | Ancelot, Guiraud et Soumet. | *Pharamond.* | Opéra. |
| 29 mai 1826. | Schneitzhoeffer. | Blache père (chorégraphe.) | *Mars et Vénus ou les Filets de Vulcain.* | Ballet. |

## Époque de Rossini et Meyerbeer (1re période 1826-1849).

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 9 oct. 1826. | Rossini. | Soumet et Balocchi. | *Le Siège de Coriuthe.* | Opéra. |
| 29 janvier 1827. | Hérold. | Aumer (chorégraphe). | *Astalphe et Joconde ou les coureurs d'aventures.* | Ballet-pantomime. |
| 26 mars 1827. | Rossini. | Balocchi et Jouy. | *Moïse.* | Opéra. |
| 11 juin 1827. | Sor et Schneitzhœffer. | Anatole Petit (chorégraphe). | *Le Sicilien ou l'Amour peintre.* | Ballet-pantomime. |
| 20 juin 1827. | Chélard. | Rouget de l'Isle et Hix. Ballets réglés par Gardel. | *Macbeth.* | Tragédie. |
| 19 sept. 1827. | Hérold. | Aumer (chorégraphe). | *La Somnambule ou l'arrivée d'un nouveau seigneur.* | Ballet-pantomime. |
| 29 février 1828. | Auber. | Scribe et Delavigne. Divertissement réglé par Aumer. | *La Muette de Portici.* | Opéra. |
| 20 août 1828. | Rossini. | Scribe et Delestre-Poirson. | *Le Comte Ory.* | Opéra. |
| 17 nov. 1828. | Hérold. | Dauberval et Aumer (chorégraphes). | *La Fille mal gardée.* | Ballet-pantomime. |
| 27 avril 1829. | Hérold. | Scribe. Aumer (chorégraphe). | *La Belle au bois dormant.* | Ballet-féerie. |
| 3 août 1829. | Rossini. | Bis et Jouy. | *Guillaume Tell.* | Opéra. |
| 15 mars 1830. | Prosper de Ginestet. | Moline de Saint-Yon et Fougeroux. Divertissement de Vestris. | *François Ier à Chambord.* | Opéra. |
| 3 mai 1830. | Halévy. | Scribe et Aumer (chorégraphe). | *Manon Lescaut.* | Ballet-pantomime. |
| 13 oct. 1830. | Auber. | Scribe. Divertissement de Taglioni. | *Le Dieu et la Bayadère.* | Opéra. |
| 6 avril 1831. | Weber. | Castil-Blaze. | *Euryanthe.* | Opéra. |
| 20 juin 1831. | Auber. | Scribe. | *Le Philtre.* | Opéra. |
| 18 juillet 1831. | Carafa. | Scribe et Corralli (chorégraphe). | *L'Orgie.* | Ballet-pantomime. |
| 21 nov. 1831. | Meyerbeer. | Scribe. | *Robert le Diable.* | Opéra. |
| 12 mars 1832. | Schneitzhœffer. | Nourrit et Taglioni (chorégraphe). | *La Sylphide.* | Ballet-pantomime. |
| 20 juin 1832. | Halévy et C. Gide. | Cavé et Duponchel. Coralli (chorégraphe). | *La Tentation.* | Ballet-opéra. |
| 1er oct. 1832. | Auber. | Scribe et Mazières. | *Le Serment ou les Faux Monnayeurs.* | Opéra. |
| 7 novembre 1832. | Gnomitz et Carafa. | Taglioni (chorégraphe). | *Nathalie ou la Laitière suisse.* | Ballet. |
| 27 février 1833. | Auber. | Scribe. Ballet de Taglioni. | *Gustave III ou le Bal masqué.* | Opéra historique. |
| 22 juillet 1833. | Cherubini. | Scribe et Mélesville. Ballets de Coralli. | *Ali Baba ou les quarante voleurs.* | Opéra. |
| 4 déc. 1833. | Labarre. | Taglioni (chorégraphe). | *La Révolte au Serail.* | Ballet-féerie. |
| 10 mars 1834. | Mozart. | Deschamps et Castil-Blaze. | *Don Juan.* | Opéra. |
| 15 sept. 1834. | Schneitzhœffer. | Nourrit. Coralli (chorégraphe). | *La Tempête ou l'Ile des Génies.* | Ballet-féerie. |
| 23 février 1835. | Halévy. | Scribe. Divertissement de Taglioni. | *La Juive.* | Opéra. |
| 8 avril 1835. | Comte de Gallenberg. | Taglioni (chorégraphe). | *Brézilia ou la Tribu des femmes.* | Ballet. |
| 12 août 1835. | Carlini et C. Gide. Beethoven et Rossini. | Nourrit et Bonnachon (chorégraphe). | *L'Ile des pirates.* | Ballet-pantomime. |
| 29 février 1836. | Meyerbeer. | Scribe. Ballet de Taglioni. | *Les Huguenots.* | Opéra. |
| 1er juin 1836. | Casimir Gide. | Burat de Burgy et Nourrit. Coralli (chorégraphe). | *Le Diable boiteux.* | Ballet-pantomime. |
| 21 sept. 1836. | Adolphe Adam. | Taglioni chorégraphe). | *La Fille du Danube.* | Ballet-pantomime. |
| 14 nov. 1836. | Louise Bertin. | Victor Hugo. | *La Esmeralda.* | Opéra. |
| 3 mars 1837. | Niedermeyer. | Deschamps et E. Pacini. Divertissement de Coralli. | *Stradella.* | Opéra. |
| 5 mars 1838. | Halévy. | Scribe. | *Guido et Ginevra ou la Peste de Florence.* | Opéra. |
| 5 mai 1838. | C. Gide. | Scribe et Mlle Elssler (chorégraphe). | *La Volière ou les Oiseaux de Boccace.* | Ballet-pantomime. |
| 10 sept. 1838. | H. Berlioz. | De Wailly et Aug. Barbier. | *Benvenuto Cellini.* | Opéra. |
| 28 janvier 1839. | Benoist, Ambroise Thomas et Mariani. | De Saint-Georges. Mazilier (chorégraphe). | *La Gipsy.* | Ballet-pantomime. |
| 1er avril 1839. | Auber. | Scribe et Mélesville. Ballet de Coralli. | *Le Lac des fées.* | Opéra. |
| 24 juin 1839. | Casimir Gide. | Scribe. Coralli (chorégraphe). | *La Tarentule.* | Ballet-pantomime. |
| 11 sept. 1839. | H. de Ruolz. | Pillet et Vannois. | *La Vendetta.* | Opéra. |
| 28 oct. 1839. | Mariani. | Scribe. | *La Xacarilla.* | — |
| 6 janvier 1840. | Halévy. | Scribe. | *Le Drapier.* | — |
| 10 avril 1840. | Donizetti. | A. Nourrit et Scribe. | *Les Martyrs.* | — |
| 23 sept. 1840. | Benoist et Reber. | De Saint-Georges. Mazilier (chorégraphe). | *Le Diable amoureux.* | Ballet-pantomime. |
| 2 déc. 1840. | Donizetti. | Royer et Van Niewenhuysen. | *La Favorite.* | Opéra. |
| 19 avril 1841. | Ambr. Thomas. | Scribe. | *Le Comte de Carmagnola.* | Opéra. |
| 7 juin 1841. | Weber, récitatifs de Berlioz. | Pacini et Berlioz. | *Le Freyschutz.* | Opéra romantique. |
| 28 juin 1841. | Ad. Adam. | Th. Gautier et de Saint-Georges. Coralli (chorégraphe). | *Gisèle ou les Willis.* | Ballet fantastique. |
| 22 déc. 1841. | Halévy. | De Saint-Georges. | *La Reine de Chypre.* | Opéra. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 22 juin 1842. | Ambr. Thomas. | Théodore Anne. | *La Guerillero.* | Opéra. |
| 22 juin 1842. | Adam. | De Saint-Georges.<br>Alb. Decombe (chorégraphe). | *La Jolie Fille de Gand.* | Ballet-pantomime |
| 9 nov. 1842. | Dietsch. | Paul Foucher. | *Le Vaisseau-Fantôme.* | Opéra. |
| 15 mars 1843. | Halévy. | Casimir et Germain Delavigne. | *Charles VI.* | Opéra. |
| 17 juillet 1843. | Burgmüller. | Théophile Gautier. | *La Péri.* | Ballet fantastique. |
| 13 nov. 1843. | Donizetti. | Scribe. | *Don Sebastien Roi du Portugal.* | Opéra. |
| 1er février 1844. | Flotow, Burgmüller et Deldevez. | De Saint-Georges.<br>Mazilier (chorégraphe). | *Lady Henriette ou la Servante de Greenwich.* | Ballet-pantomime. |
| 29 mars 1844. | Halévy. | De Saint-Georges. | *Le Lazzarone ou le bien vient en dormant.* | Opéra. |
| 7 août 1844. | Deldevez. | J. Coralli (chorégraphe). | *Eucharis.* | Ballet-pantomime. |
| 2 sept. 1844. | Rossini. | Traduit par Royer et G. Vaëz. | *Othello.* | Opéra. |
| 7 oct. 1844. | Ad. Adam. | Paul Foucher. | *Richard en Palestine.* | — |
| 6 déc. 1844. | Niedermeyer. | Théodore Anne. | *Marie Stuart.* | — |
| 11 août 1845. | Ad. Adam. | Ad. de Leuven.<br>Mazilier (chorégraphe). | *Le Diable à quatre.* | Ballet-pantomime. |
| 17 déc. 1845. | Balfe. | Hippolyte Lucas. | *L'Etoile de Seville.* | Opéra. |
| 20 février 1846. | Donizetti. | Traduit par A. Royer et Vaëz. | *Lucie de Lammermoor.* | Opéra. |
| 21 mars 1846. | Félicien David. | Collin et Sylvain Saint-Etienne. | *Moïse au Sinaï.* | Oratorio. |
| 1er avril 1846. | Deldevez. | Paul Foucher.<br>Mazilier (chorégraphe). | *Paquita.* | Ballet-pantomime. |
| 9 juin 1846. | Mermet. | Scribe et Mallefille. | *David.* | Opéra. |
| 29 juin 1846. | Flotow. | De Saint-Georges. | *L'Ame en peine.* | Ballet fantastique. |
| 10 juillet 1846. | Ambr. Thomas. | Mazilier (chorégraphe). | *Betty.* | Ballet-pantomime. |
| 30 déc. 1846. | Rossini. | Royer et Vaez. | *Robert Bruce.* | Opéra. |
| 26 avril 1847. | Gide. | Coralli (chorégraphe). | *Ozai.* | Ballet-pantomime. |
| 31 mai 1847. | Ad. Adam. | Hippolyte Lucas. | *La Bouquetière.* | Opéra. |
| 20 octobre 1847. | Pugni. | Saint-Léon (chorégraphe). | *La Fille de marbre.* | Ballet-pantomime. |
| 26 nov. 1847. | Verdi. | Royer et Vaëz. | *Jérusalem.* | Opéra. |
| 16 février 1848. | Ad. Adam. | Dumanoir.<br>Ballet de Mazilier. | *Griséldis ou les cinq sens.* | Ballet-pantomime. |
| 16 juin 1848. | Benoist. | Germain Delavigne. | *L'Apparition.* | Opéra. |
| 21 août 1848. | — | Deligny.<br>Aug. Mabille (chorégraphe). | *Nisida ou les Amazones des Açores.* | Ballet-pantomime. |
| 25 août 1848. | F. David. | Méry. | *L'Eden.* | Mystère. |
| 20 oct. 1848. | Pugni. | Saint-Léon (chorégraphe). | *La Vivandière.* | Ballet-pantomime. |
| 6 nov. 1848. | Clapisson. | Scribe. | *Jeanne la folle.* | Opéra. |
| 9 janvier 1849. | Pugni. | Saint-Léon (chorégraphe). | *Le Violon du Diable.* | Ballet fantastique. |

## Époque de Rossini et de Meyerbeer (2e période 1849-1876).

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 16 avril 1849. | Meyerbeer. | Scribe. | *Le Prophète.* | Opéra. |
| 8 oct. 1849. | Adam et Saint-Julien. | De Saint-Georges.<br>Perrot (chorégraphe). | *La Filleule des fées.* | Ballet-féerie. |
| 21 déc. 1849. | Ad. Adam. | De Saint-Georges. | *Le Fanal.* | Opéra. |
| 22 février 1850. | Pugni. | Saint-Léon (chorégraphe). | *Stella ou les Contrebandiers.* | Ballet-pantomime. |
| 6 déc. 1850. | Auber. | Scribe. | *L'Enfant prodigue.* | Opéra. |
| 15 janvier 1851. | Benoist. | Th. Gautier et Saint-Léon (chorégraphe). | *Pâquerette.* | Ballet-pantomime. |
| 17 mars 1851. | Rosenhain. | Bayard et E. Arago. | *Le Démon de la nuit.* | Opéra. |
| 16 avril 1851. | Gounod. | Augier. | *Sapho.* | — |
| 16 mai 1851. | Auber. | Scribe. | *Zerline ou la Corbeille d'oranges.* | Opéra. |
| 6 août 1851. | Adam. | Théodore de Banville.<br>Ballets réglés par Saint-Léon. | *Les Nations.* | Ode mêlée de danses. |
| 24 nov. 1851. | Deldevez et Tolbecque. | Ad. de Leuven.<br>Mazilier (chorégraphe). | *Vert-Vert.* | Ballet-pantomime |
| 23 avril 1852. | Halévy. | Scribe et Saint-Georges. | *Le Juif Errant.* | Opéra. |
| 29 déc. 1852. | Adam. | Henri Trianon.<br>Mazilier (chorégraphe). | *Orfa.* | Ballet-pantomime. |
| 2 février 1853. | Verdi. | Alaffre et Pacini. | *Louise Miller.* | Opéra. |
| 2 mai 1853. | Niedermeyer. | J. Lacroix et Aug. Maquet. | *La Fronde.* | Opéra. |
| 21 sept. 1853. | Henri Potier. | Mazilier (chorégraphe). | *Actéa et Mystis ou l'Ariéliane.* | Ballet-pantomime. |
| 17 oct. 1853. | Limnander. | Henri Trianon. | *Le Maître chanteur.* | Opéra. |
| 11 nov. 1853. | Th. Labarre. | Mazilier (chorégraphe. | *Jovita ou les Boucaniers.* | Ballet-pantomime. |
| 27 déc. 1853. | Donizetti. | Traduit par H. Lucas. | *Rita.* | Opéra. |
| 31 mai 1854. | Comte Gabrielli. | Th. Gautier.<br>Ballet de Mme Cerrito Saint-Léon. | *Gemma.* | Ballet. |
| 18 oct. 1854. | Gounod. | Scribe et Delavigne. | *La Nonne sanglante.* | Opéra. |
| 8 janvier 1855. | Th. Labarre. | Mazilier (chorégraphe). | *La Fonti.* | Ballet. |
| 13 juin 1855. | Verdi. | Scribe et Duveyrier. | *Les Vêpres Siciliennes.* | Opéra. |
| 24 déc. 1855. | Th. Labarre. | Henri Trianon. | *Pantagruel.* | Opéra bouffe. |
| 23 janvier 1856. | Ad. Adam. | Saint-Georges.<br>Mazilier (chorégraphe). | *Le Corsaire.* | Ballet-pantomime. |
| 11 août 1856. | Cte Gabrielli. | Saint-Georges.<br>Mazilier (chorégraphe). | *Les Elfes.* | Ballet-pantomime. |
| 10 nov. 1856. | Billetta. | De Saint-Georges. | *La Rose de Florence.* | Opéra. |
| 12 janv. 1857. | Verdi. | Pacini (traducteur). | *Le Trouvère (Il Trovatore).* | Opéra. |
| 1er avril 1857. | Auber. | Mazilier (chorégraphe). | *Marco Spada ou la Fille du bandit.* | Ballet. |
| 20 avril 1857. | Ed. Membrée. | Got. | *François Villon.* | Opéra. |
| 21 sept. 1857. | Auber. | Scribe. | *Le Cheval de bronze.* | Opéra-ballet. |
| 17 mars 1858. | Halévy. | De Saint-Georges. | *La Magicienne.* | Opéra. |
| 14 juillet 1858. | Reyer. | Th. Gautier.<br>L. Petipa (chorégraphe). | *Sacountala.* | Ballet-pantomime. |
| 4 mars 1859. | F. David. | Méry et Hadot. | *Herculanum.* | Opéra. |
| 7 sept. 1859. | Bellini. | Traduct. C. Nuitter. | *Roméo et Juliette.* | Opéra. |
| 9 mars 1860. | P. Poniatowsky. | De Saint-Georges et Pacini. | *Pierre de Médicis.* | Opéra. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 9 juillet 1860. | ROSSINI. | Méry. | *Sémiramis.* | Opéra. |
| 26 nov. 1860. | Jacques OFFENBACH. | de Saint-Georges. Marie Taglioni (chorégraphe). | *Le Papillon.* | Ballet-pantomime. |
| 13 mars 1861. | R. WAGNER. | Traduit par C. Nuitter. | *Tannhæuser.* | Opéra. |
| 25 mars 1861. | TH. LABARRE. | Derley. Petipa (chorégraphe). | *Graziosa.* | Ballet-pantomime. |
| 29 mai 1861. | PUGNI. | Petipa (—). | *Le Marché des Innocents.* | Ballet fantastique. |
| 20 nov. 1861. | Cte GABRIELLI. | Foucher. Barri (chorégraphe). | *L'Etoile de Messine.* | Ballet-pantomime. |
| 30 déc. 1861. | G. ALARY. | Melesville. | *La Voix humaine.* | Opéra. |
| 28 février 1862. | CH. GOUNOD. | J. Barbier et Michel Carré. | *La Reine de Saba.* | — |
| 6 mars 1863. | VICTOR MASSÉ. | Dumanoir. | *La Mule de Pedro.* | — |
| 6 juillet 1863. | PUGNI. | Saint-Léon (chorégraphe). | *Diavolina.* | Ballet-pantomime. |
| 19 février 1864. | GIORZA. | Saint-Georges. Rota (chorégraphe). | *La Maschera ou les Nuits de Venise.* | Ballet-pantomime. |
| 9 mars 1864. | E. BOULANGER. | E. Cormon et M. Carré. | *Le Docteur Magnus.* | Opéra. |
| 14 juillet 1864. | MINKOUS. | Meilhac et Halévy. Saint-Léon (chorégraphe). | *Nemea ou l'Amour vengé.* | Ballet-pantomime. |
| 3 oct. 1864. | MERMET. | MERMET. | *Roland à Roncevaux.* | Opéra. |
| 28 avril 1865. | MEYERBEER. | Scribe. | *L'Africaine.* | — |
| 28 déc. 1865. | TH. LABARRE. | P. de Massa. Petipa (chorégraphe). | *Le Roi d'Yvetot.* | Ballet-pantomime. |
| 12 nov. 1866. | DELIBES et MINKOUS. | Nuitter. Saint-Léon (chorégraphe). | *La Source.* | Ballet. |
| 11 mars 1867. | VERDI. | Méry et C. du Locle. | *Don Carlos.* | Opéra. |
| 21 oct. 1867. | DUPRATO. | Camille du Locle. | *La Fiancée de Corinthe.* | — |
| 9 mars 1868. | AMB. THOMAS. | Carré et J. Barbier. | *Hamlet.* | — |
| 3 mars 1869. | CH. GOUNOD. | — | *Faust.* | — |
| 25 mai 1870. | LÉO DELIBES. | Ch. Nuitter. Saint-Léon (chorégraphe). | *Coppelia ou la Fille aux yeux d'émail.* | Ballet. |
| 16 octobre 1871. | E. REYER. | Méry et C. Pacini. | *Erostrate.* | Opéra. |
| 10 janvier 1873. | E. DIAZ. | L. Gallet et E. Blau. | *La Coupe du roi de Thule.* | — |
| 5 mars 1873. | E. GUIRAUD. | Ch. Nuitter. L. Mérante (chorégraphe). | *Gretna-Green.* | Ballet-pantomime. |
| 17 juillet 1874. | E. MEMBRÉE. | C. Foussier et Gol. | *L'Esclave.* | Opéra. |
| 5 avril 1876. | MERMET. | MERMET. | *Jeanne d'Arc.* | — |
| 14 juin 1876. | L. DELIBES. | J. Barbier. Mérante (choregraphe). | *Sylvia ou la Nymphe de Diane.* | Ballet. |

## Époque de Gounod, Massenet, Wagner.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 27 avril 1877. | J. MASSENET. | Louis Gallet. | *Le Roi de Lahore.* | Opéra. |
| 26 nov. 1877. | G. SALVAYRE. | Meilhac et Halévy. | *Le Fandango.* | Ballet-pantomime. |
| 7 oct. 1878. | CH. GOUNOD. | J. Barbier et M. Carré. | *Polyeucte.* | Opéra. |
| 27 déc. 1878. | V. JONCIÈRES. | Jules Barbier. | *La Reine Berthe.* | — |
| 17 janvier 1879. | OLIVIER MÉTRA. | P. Gille et A. Mortier. Mérante (chorégraphe). | *Vedda.* | Ballet. |
| 22 mars 1880. | VERDI. | Nuitter et du Locle. | *Aida.* | Opéra. |
| 22 mai 1880. | J. MASSENET. | Grandmougin. | *La Vierge.* | Légende sacrée. |
| 1er déc. 1880. | CH. WIDOR. | François Coppée. L. Mérante (chorégraphe). | *La Korrigane.* | Ballet. |
| 1er avril 1881. | CH. GOUNOD. | A. d'Ennery et Brésil. | *Le Tribut de Zamora.* | Opéra. |
| 6 mars 1882. | E. LALO. | Nuitter. Petipa (chorégraphe). | *Namouna.* | Ballet. |
| 14 avril 1882. | AMB. THOMAS. | J. Barbier et M. Carré. | *François de Rimini.* | Opéra. |
| 5 mars 1883. | C. SAINT-SAËNS. | Léonce Détroyat et A. Silvestre. | *Henri VIII.* | — |
| 14 déc. 1883. | TH. DUBOIS. | P. Gille et A. Mortier. L. Mérante (chorégraphe). | *La Farandole.* | Ballet. |
| 16 avril 1851 etre-pris 2 avril 1884. | CH. GOUNOD. | Emile Augier. | *Sapho.* | Opéra. |
| 12 janvier 1885. | PESSARD. | Paul Ferrier. | *Tabarin.* | — |
| 27 février 1885. | VERDI. | Traduction de Ed. Duprez. | *Rigoletto.* | — |
| 12 juin 1885. | REYER. | Du Locle et Ed. Blau. | *Sigurd.* | — |
| 30 nov. 1885. | MASSENET. | A. d'Ennery, Gallet et Blau. | *Le Cid.* | — |
| 26 janvier 1886. | DE LAJARTE. | Nuitter d'après Florian. L. Mérante (chorégraphe). | *Les Jumeaux de Bergame.* | Ballet-Arlequinade. |
| 18 oct. 1886. | André MESSAGER. | Henri Régnier (d'après La Fontaine). L. Mérante (chorégraphe). | *Les Deux Pigeons.* | Ballet. |
| 20 déc. 1886. | E. PALADILHE. | V. Sardou et L. Gallet. | *Patrie.* | Opéra. |
| 30 janvier 1888. | G. SALVAYRE. | Aug. Maquet d'après A. Dumas. | *La Dame de Monsoreau.* | — |
| 28 nov. 1888. | Ch. GOUNOD. | J. Barbier et M. Carré. | *Roméo et Juliette.* | — |
| 26 juin 1889. | A. THOMAS. | J. Barbier. Hansen (chorégraphe). | *La Tempête.* | Ballet. |
| 21 mars 1890. | C. SAINT-SAËNS. | Louis Gallet. | *Ascanio.* | Opéra. |
| 28 mai 1890. | VERONGE DE LA NOX. | E. Blau et L. Besson d'après Voltaire. | *Zaïre.* | — |
| 9 juin 1890. | Léon GASTINEL. | E. Blau. Hansen (chorégraphe). | *Le Hère.* | Ballet. |
| 16 mars 1891. | J. MASSENET. | Jean Richepin. | *Le Mage.* | Opéra. |
| 16 sept. 1891. | R. WAGNER. | R. WAGNER. | *Lohengrin.* | — |
| 28 déc. 1891. | BOURGAULT DUCOUDRAY. | Louis Gallet. | *Thamara.* | — |
| 16 mai 1892. | E. RUFFE. | C. du Locle d'après Flaubert. | *Salammbô.* | — |
| 17 mai 1892. | G. CHARPENTIER. | G. CHARPENTIER. | *La Vie de Bohème.* | Symphonie-drame. |
| 23 nov. 1892. | SAINT-SAËNS. | Ferdinand Lemaire. | *Samson et Dalila.* | Opéra. |
| 9 déc. 1892. | FOURNIER-ALLIX. | Louis Gallet. | *Stratonice.* | — |
| 24 février 1893. | Paul VIDAL. | Pierre Gailhard. | *La Maladetta.* | Ballet. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 12 mai 1893. | R. Wagner. | R. Wagner. | *La Walkyrie.* | Opéra. |
| 15 sept. 1893. | H. Maréchal. | Ed. Noel. | *Dendamie.* | — |
| 27 déc. 1893. | E. Chabrier. | Catulle Mendès. | *Gwendoline.* | — |
| 16 mars 1894. | J. Massenet. | L. Gallet d'après A. France. | *Thais.* | Comédie lyrique. |
| 25 mai 1894. | C. Lefebvre. | Charles Lomon. | *Djelma.* | Opéra. |
| 12 oct. 1894. | G. Verdi. | Arrigo Boito. | *Otello.* | — |
| 8 février 1895. | Augusta Holmès. | Augusta Holmès. | *La Montagne Noire.* | Drame lyrique. |
| 15 déc. 1895. | E. Guiraud et Saint-Saëns. | Louis Gallet. | *Frédégonde.* | Drame lyrique. |
| 24 avril 1896. | Duvernoy. | Du Locle et C. Nuitter. | *Hélèle.* | Opéra. |
| 10 février 1897. | Bruneau. | E. Zola. | *Messidor.* | Drame lyrique. |
| 31 mai 1897. | Wormser. | A. Aderer et Roddaz. Hansen (chorégraphe). | *L'Etoile.* | Ballet. |
| 10 nov. 1897. | R. Wagner. | R. Wagner. | *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg.* | Opéra. |
| 8 juin 1893. | Samuel Rousseau | R. Montorgueil et Gheusi. | *La Cloche du Rhin.* | Drame lyrique. |
| 23 déc. 1898. | Paul Vidal. | E. Bergerat et de Sainte-Croix. | *La Burgonde.* | Opéra. |
| 5 mai 1899. | E. Chabrier. | E. Mikael et C. Mendès. | *Briseis.* | Drame lyrique. |
| 29 mai 1899. | Mirbel avec récitatifs de B.-Decourdray. | A. Duval et A. Sylvestre. | *Joseph.* | Opéra. |
| 15 nov. 1899. | H. Berlioz. | H. Berlioz. | *La Prise de Troie.* | Poème lyrique. |
| 7 février 1900. | V. Joncières. | L. Gallet et E. Blau. | *Lancelot.* | Drame lyrique. |
| 15 février 1901. | Xavier Leroux. | Louis de Grammont. | *Astarté.* | Opéra. |
| 26 avril 1901. | Georges Hüe. | Henry Bouchut. | *Le Roi de Paris.* | — |
| 23 oct. 1901. | C. Saint-Saëns. | Gheusi et Sardou. | *Les Barbares.* | Tragédie lyrique. |
| 3 janvier 1902. | R. Wagner. | R. Wagner. | *Siegfried.* | Drame lyrique. |
| 21 mai 1902. | Paul et Lucien Hillemacher. | Gheusi. | *Orsola.* | — |
| 26 nov. 1902. | Al. Duvernoy. | G. Hartmann d'après Mermet. | *Bacchus.* | Ballet. |
| 17 déc. 1902. | Leoncavallo. | Leoncavallo. | *Paillasse.* | Drame lyrique. |
| 27 février 1903. | E. Reyer. | M. Carré et J. Barbier. | *La Statue.* | Opéra. |
| 4 déc. 1903. | Vincent d'Indy. | Vincent d'Indy. | *L'Etranger.* | Action lyrique. |
| 4 déc. 1903. | Mozart (Récits de J. Benedicts, arrangés par Paul Vidal. | Paroles françaises de Kufferath et L. Solvay. | *L'Enlèvement au Serail.* | Opéra bouffe. |
| 20 avril 1904. | C. Erlanger. | Catulle Mendès. | *Le Fils de l'Etoile.* | Drame musical. |
| 14 déc. 1904. | R. Wagner. | R. Wagner. | *Tristan et Yseult.* | Drame lyrique. |
| 22 déc. 1905. | H. Busser. | C. Lomon, J. Hansen chorégrap. | *La Ronde des Saisons.* | Ballet. |
| 31 oct. 1906. | Massenet. | Catulle Mendès. | *Ariane.* | Opéra. |
| 24 mai 1907. | F. Le Borne. | P. Ferrier et L. Tiercelin. | *La Catalane.* | Drame lyrique. |
| 25 nov. 1907. | H. Maréchal. | H. Maréchal et Vanara. | *Le Lac des autres.* | Ballet-féerie. |
| 23 oct. 1908. | R. Wagner. | R. Wagner. | *Le Crépuscule des Dieux.* | Drame lyrique. |
| 13 janvier 1909. | H. Février. | M. Maeterlinck. | *Monna Vanna.* | — |
| 5 février 1909. | C. Saint-Saëns. | J.-L. Gorge. | *Javotte.* | Ballet. |
| 5 mai 1909. | Massenet. | Catulle Mendès. | *Bacchus.* | Opéra. |
| 17 nov. 1909. | R. Wagner. | R. Wagner. | *L'Or du Rhin.* | Drame lyrique. |
| 16 février 1910. | Savard. | Laurent Tailhade. | *La Forêt.* | Légende musicale. |
| 16 février 1910. | Reynaldo-Hahn. | Catulle Mendès. | *La Fête chez Thérèse.* | Ballet. |
| 6 mai 1910. | R. Strauss. | Oscar Wilde (version française de Marliave et P. Gailhard.) | *Salomé.* | Drame musical. |
| 30 déc. 1910. | G. Hüe. | Gheusi et Mérane. | *Le Miracle.* | Drame lyrique. |
| 3 mai 1911. | E. Chabrier. | Jeanne Catulle-Mendès et Staats. | *España.* | Ballet. |
| 9 juin 1911. | Giordano. | P. Milliet. | *Siberia.* | Drame lyrique. |
| 22 nov. 1911. | Saint-Saëns. | Gallet et Saint-Saëns. | *Déjanire.* | — |
| 8 déc. 1911. | L. Lambert. | H. Le Roux, de Dubor, Clustine. | *La Roussalka.* | Ballet. |
| 30 mars 1912. | Mme Ferrari. | Milliet et Mlle Vacaresco. | *Le Cobzar.* | Opéra. |
| 24 avril 1912. | J. Massenet. | Henri Gain d'après Parodi. | *Roma.* | — |
| 30 oct. 1912. | A. Bruneau. | Naquet, Bruneau et Clustine d'après Euripide. | *Les Bacchantes.* | Ballet. |

## Époque contemporaine.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 8 janvier 1913. | V. d'Indy. | V. d'Indy. | *Fervaal.* | Action musicale. |
| 29 janvier 1913. | A. Gailhard. | M. Magre. | *Le Sortilège.* | Conte. |
| 23 juin 1913. | D'après Chopin, orchestration de H. Gailhard et P. Vidal. | | *Suite de danses.* | Ballet. |
| 12 sept. 1913. | Wolf-Ferrari. | Wolf-Ferrari, adaptation de M. Lara. | *Les Joyaux de la Madone.* | Opéra. |
| 4 juin 1914. | R. Wagner. | R. Wagner, version française d'A. Ernst. | *Parsifal.* | Festival sacré. |
| 18 février 1914. | Ph. Gaubert. | G. Bernard. | *Philotis.* | Ballet. |
| 6 mai 1914. | A. Bachelet. | Ch. Méré. | *Scemo.* | Drame lyrique. |
| 14 mai 1914. | R. Strauss. | | *La Legende de Joseph.* | Ballet. |
| 21 mai 1914. | Rimsky-Korsakoff. | | *Le Coq d'or.* | Opéra populaire. |
| 26 mai 1914. | I. Stravinsky. | D'après Andersen adapt. de B. Saniac. | *Le Rossignol.* | Ballet. |
| 2 juin 1914. | M. Steinberg. | L. Bakst. | *Midas.* | Comédie mythologique. |
| 28 juin 1914. | Noel et J. Gallon | H. Cain et Adenis. | *Hansli le Bossu.* | Ballet. |
| 11 mars 1915. | M. Ravel. | L. Laloy. | *Les Contes de ma Mère l'Oye* | Ballet-pantomime. |
| 16 déc. 1915. | Lully, Charpentier, Cesti, etc. | H. Prunières. | *Mlle de Nantes.* | Concert du XVIIe siècle. |
| — | M. Delmas. | | *Stellus.* | Ouverture. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 29 déc. 1915. | Tchaikowsky. | | *La Princesse enchantée.* | Ballet. |
| 6 janvier 1916. | Monteverdi, L. Rossi, Fr. Cavalli, etc. | H. Prunières. | *Les Virtuosi de Mazarin.* | Concert du XVIIe siècle. |
| 13 janvier 1916. | V. d'Indy. | V. d'Indy. | *Le Chant de la Cloche* (2e tableau). | Poème musical. |
| 17 février 1916. | A. Bruneau. | E. Zola. | *L'Ouragan* (3e acte). | Drame lyrique. |
| 9 mars 1916. | Max d'Ollone. Auber, Bellini, Berlioz, Cherubini. | Max d'Ollone. | *Les Amants de Rimini* (1er acte). | — |
| 23 mars 1916. | Hérold, Rossini. Mme A. de Polignac. | F. Funck Brentano. Mme G. Roussel-Despierres. | *Le Roman d'Estelle. Judith de Béthulie.* | Concert 1830. Scène dramatique. |
| 26 mars 1916. | F. Le Borne. | | *Les Girondins* (4e acte). | Drame lyrique. |
| 30 mars 1916. | E. Chausson. | E. Chausson. | *Le Roi Artus* (3e acte). | — |
| 2 avril 1916. | L. Moreau. | | *Myriale* (5e acte). | — |
| 6 avril 1916. | J. Mazelier. | H. Caïn et Gastambide. | *Graziella* (2e acte, 2e tableau). | Poème normand en 4 actes et 5 tableaux. |
| 17 avril 1916. | Divers, orchestrés par M. H. Busser. | F. Funck-Brentano. | *Carême-prenant.* | Concert du XVIIe siècle, musique recueillie par MM. Laloy et H. Quittard. |
| 25 mai 1916. | Divers et Duni, Philidor, Rameau, instrumentés par M. Bachelet. | H. Prunières. | *Une Fête chez La Poupinière.* | Ballet. |
| 10 janvier 1917. | I. Stravinsky. | L. Stravinsky. | *Les Abeilles.* | — |
| 8 février 1917. | M. Ravel. | | *Adélaïde ou le Langage des Fleurs.* | — |
| 22 mars 1917. | Donizetti. | S. Camarono. | *Maria di Rohan.* | Opéra. |
| 17 mai 1917. | G. Fauré. | J. Lorrain et F.-A. Hérold. | *Promethée.* | Tragédie lyrique. |
| 24 nov. 1917. | R. Rose. | | *Jeanne d'Arc.* | Drame lyrique. |
| 25 mai 1918. | C. Franck. | P. Collin. | *Rebecca.* | Drame sacré. |
| 1er avril 1919. | Fl. Schmitt. | R. d'Humières. | *La Tragédie de Salomé.* | Ballet. |
| 6 juin 1919. | M. d'Ollone. | M. d'Ollone. | *Le Retour.* | Drame lyrique. |
| 20 juin 1919. | C. Saint-Saëns. | C. Saint-Saëns. | *Hélène.* | Poème lyrique. |
| 2 juillet 1919. | A. Mariotte. | O. Wilde. | *Salomé.* | Drame lyrique. |
| 14 juillet 1919. | R. Hahn. | Saint-Georges de Bouhélier. | *Fête triomphale.* | — |
| 17 déc. 1919. | Granados. | F. Périquet, L. Laloy. | *Goyescas.* | — |
| 25 janvier 1920. | M. de Falla. | M. Sievra. | *Le Tricorne.* | Ballet. |
| 4 mai 1920. | Divers, 1830, arrangés par A. Banès. | | *Taglioni chez Musette.* | — |
| 29 mai 1920. | Cimarosa, orchestré par Respighi. | Métastasio. | *Astuzie femminile.* | Opéra ballet. |
| 9 juin 1920. | V. d'Indy. | V. d'Indy. | *La Légende de saint Christophe.* | Drame lyrique. |
| 14 juin 1920. | Fl. Schmitt. | A. Gide, d'après Shakespeare. | *Antoine et Cléopâtre.* | Tragédie lyrique. |
| 10 juillet 1920. | Fr. Malipiero. | Fr. Malipiero, H. Prunières. | *Sept chansons.* | — |
| 14 mars 1921. | G. Dupont. | Chékri-Ganem. | *Antar.* | Conte héroïque. |
| 20 avril 1921. | G. Grovlez. | A. Gérard. | *Maïmouna.* | Fantaisie-ballet. |
| 10 juin 1921. | H. Berlioz. | H. Berlioz. | *Les Troyens.* | Poème lyrique. |
| 20 juin 1921. | M. Ravel. | Fokine (chorégraphe). | *Daphnis et Chloé.* | Ballet. |
| — | P. Dukas. | | *La Péri.* | Poème dansé. |
| 5 déc. 1921. | M. Ravel. | Franc-Nohain. | *L'Heure espagnole.* | Comédie musicale. |
| 24 déc. 1921. | J. Massenet. | P. Milliet et H. Grémont. | *Hérodiade.* | Opéra. |
| 30 janvier 1922. | Ch. Silver. | H. Caïn et E. Adenis d'après P. Delair et Shakespeare. | *La Mégère apprivoisée.* | Comédie lyrique. |
| 24 mars 1922. | Ch. Debussy, orchestré par H. Busser. | | *Petite Suite.* | Ballet. |
| 3 avril 1922. | Verdi. | A. Boïto et P. Solanges d'après Shakespeare. | *Falstaff.* | Comédie lyrique. |
| 28 avril 1922. | P. Paray. | L. Bakst. | *Artémis troublée.* | Ballet. |
| 1er mai 1922. | J. Pouïgh. | P. Hortola. | *Frivolant.* | — |
| 18 mai 1922. | Tchaïkowsky. | M. Petipa. | *Le Mariage de la Belle au bois dormant.* | — |
| 2 juin 1922. | Stravinsky. | B. Kochno d'après Pouchkine. | *Mavra.* | Opéra-comique. |
| 17 juin 1922. | Ch. Deruny. | G. d'Annunzio. | *Le Martyre de saint Sébastien.* | Mystère. |
| 27 oct. 1922. | H. Rabaud. | H. Rabaud d'après H. de Bornier. | *La Fille de Roland.* | Tragédie lyrique. |
| 29 nov. 1922. | J. Massenet. | A. Silvestre et E. Morand. | *Griselidis.* | Conte lyrique. |
| 22 déc. 1922 | Mozart. | E. Schikaneder et Giesecke, trad. Prod'homme et Kienlin. | *La Flûte enchantée.* | Opéra. |
| 15 janvier 1923. | G. Pierné. | Caillavet et R. de Flers. | *Cydalise et Chèvre-pied.* | Ballet. |
| 13 avril 1923. | M. Moussorgski. | M. Moussorgski et d'Harcourt. | *La Khovantchina.* | Drame musical. |
| 1er juin 1923. | A. Roussel. | L. Laloy. | *Padmavâti.* | Opéra-ballet. |
| 7 juin 1923. | Pizzetti. | G. d'Annunzio, trad. de A. Doderet. | *Phædre.* | Tragédie lyrique. |
| 31 oct. 1923. | A. Bruneau. | Caillavet et R. de Flers. | *Les Jardins du Paradis.* | Ballet. |
| 12 nov. 1923. | Ph. Gaubert. | | *Fresques.* | Divertissement. |
| — | Chopin, orchestré par L. Aubert, adapt. par E. Vuillermoz. | L. Bakst. | *La Nuit ensorcelée.* | Ballet. |
| 24 déc. 1923. | J. Massenet. | L. de Gramont. | *Esclarmonde.* | Opéra romanesque. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 19 mars 1924. | Ch. Tournemire. | E. Berteaux. | *Les dieux sont morts.* | Drame lyrique. |
| — | G. Hue. | P. Jobbé-Duval. | *Siang-Sia.* | Ballet-pantomime. |
| 10 juillet 1924. | V. d'Indy. | V. d'Indy. | *Istar.* | Poème dansé. |
| 27 octobre 1924. | Ch.-M. Widor. | M. Léna. | *Nerto.* | Drame lyrique. |
| 13 nov. 1924. | H. Rabaud. | H. Dupuy-Mazuel. | *Le Miracle des Loups.* | Film historique. |
| 24 déc. 1924. | M. d'Ollone. | J. Sarment. | *L'Arlequin.* | Comédie lyrique. |
| 16 janvier 1925. | Al. Georges. | J. Richepin. | *Miarka.* | Drame lyrique. |
| 1er mai 1925. | A. Mariotte. | A. Dumas et S. Ch. Leconte. | *Esther princesse d'Israël.* | Tragédie lyrique. |
| 1er juillet 1925. | A. Roussel. | Th. Reinach. | *La Naissance de la Lyre.* | Conte antique. |
| — | L. Delibes, arr. par M. Busser. | Staals. | *Soir de Fête.* | Ballet. |
| 23 nov. 1925. | A. Bloch. | F. Gregh. | *Brocéliande.* | Prélude féerique. |
| — | H. Février. | E. Schuré. | *L'Ile désenchantée.* | Drame musical. |
| — | J. Ibert. | Mme Nijinska. | *Les Rencontres.* | Ballet. |
| 11 juin 1926. | R. Ducasse. | | *Orphée.* | Mimodrame lyrique. |
| 17 déc. 1926. | P. Ladmirault. | A. Juhellé, G. Cieret. | *La Prêtresse de Korydwen.* | Ballet. |
| 24 déc. 1926. | G. Verdi. | Piave, trad. E. Duprez. | *La Traviata.* | Opéra. |
| 11 février 1927. | R. Strauss. | H. von Hofmannthal (trad. fr. de J. Chantavoine). | *Le Chevalier à la Rose.* | Comédie musicale. |
| 18 février 1927. | A. Honegger. | Saint-Georges de Bouhélier. | *L'Impératrice aux Rochers.* | Mystère. |
| 8 avril 1927. | Ph. Gaubert. | M. Léna. | *Naïla.* | Conte lyrique. |
| — | G. Pierné. | G. Pierné. | *Impressions de Music-Hall.* | Ballet. |
| 16 mai 1927. | Rimsky-Korsakow. | Pouchkine et A. Bielki (trad. Calvocoressi). | *Le Coq d'or.* | Conte-fable-opéra. |
| 3 juin 1927. | E. Inghelbrecht. | Ed. Poë. | *Le Diable dans le beffroi.* | Ballet. |
| 16 déc. 1927. | J. Mazellier. | R. Gastambide. | *Les Matines d'amour.* | Fabliau-miracle. |
| — | M. Delines. | A. Boucheron, P. de Choudens. | *Cyrca.* | Action chorégraphique et symphonique. |
| 16 janvier 1928. | Sylv. Lazzari. | Sylv. Lazzari. | *La Tour de feu.* | Drame lyrique. |
| 2 avril 1928. | G. Puccini et F. Alfano. | G. Adami et R. Simoni. | *Turandot.* | Drame lyrique. |
| 22 juin 1928. | H. Rabaud. | L. Népoty. | *Marouf, savetier du Caire.* | Opéra. |
| 4 mars 1929. | Ravel, Ferroud, Poulenc, Roussel, Manuel, Delaunay, Milhaud, Auric, Schmitt. | | *L'Éventail de Jeanne d'Arc.* | Ballet. |
| 3 avril 1929. | J. Canteloube. | J. Canteloube. | *Le Mas.* | Pièce lyrique. |
| 15 mai 1929. | J. Ibert. | M. Nino. | *Persée et Andromède.* | Opéra. |
| — | R. Manuel. | Dressa. | *L'Écran des jeunes filles.* | Ballet. |
| 19 juin 1929. | M. Emmanuel. | Th. Reinach. | *Salamine.* | Tragédie lyrique. |
| 30 déc. 1929. | Beethoven. | Sc. reconstituée par J. Chantavoine et Léna. | *Les Créatures de Prométhée.* | Ballet. |

A. PEYTEL.

1. Nous adressons à M. Henri de Curzon tous nos remerciements pour les renseignements qu'il a bien voulu nous donner sur l'Opéra-Comique. (N. D. L. D.)

# L'ÉDITION MUSICALE

**Par Jacques DURAND**

ÉDITEUR DE MUSIQUE

## HISTORIQUE

*Editer* (du latin *edere*, faire sortir, mettre dehors) exprime l'action d'imprimer et de publier un ouvrage.

L'histoire de l'édition musicale se confond, à son origine, avec l'édition du livre. Les premiers éditeurs de musique sont en même temps imprimeurs et quelquefois graveurs et fondeurs de caractères.

En France, le privilège royal accordé à certains imprimeurs leur donna l'investiture éditoriale en quelque sorte. C'est après le décret de la Convention de 1793, instituant la reconnaissance du droit d'auteur, que l'édition proprement dite prend son essor, aidée en cela par les moyens de production toujours améliorés.

On cite, dès le XVI^e siècle, à Venise, PETRUCCI comme éditeur-imprimeur; il fut l'inventeur de la typographie musicale en caractères mobiles, et fit paraître sa première publication en 1501.

Pierre HAUTIN, fondeur de caractères, à Paris, améliore en 1526 ce mode d'impression musicale; Pierre ATTAINGNANT se sert des caractères de HAUTIN en 1527, et fait progresser l'édition musicale. Le 15 février 1552, Henri II octroie à Robert BALLARD, conjointement avec son beau-frère LE ROY, le privilège de *seul imprimeur de la musique de la Chambre, Chapelle et Menus Plaisirs du Roi*. Pendant près de deux siècles, la famille BALLARD aura, en quelque sorte, le monopole d'impression de la musique en France.

En 1556, Jean LAET à Anvers, puis, à partir de 1560, Pierre PHALÈSE à Louvain impriment des œuvres de ROLAND DE LASSUS. A Venise, en 1565, Antonio GARDANO, puis postérieurement à 1567, Adam BERG, à Munich, et en 1583, Catherine GERLACH à Nuremberg font également paraître des œuvres de ROLAND DE LASSUS. Vers la même époque, William BYRD obtient à Londres, avec TALLIS, la patente de seul imprimeur et marchand de musique (1575). En 1592, Riccardo AMADINO, qui, de 1583 à 1586, s'était associé à Giacomo VINCENTI, éditait à Venise des madrigaux de MONTEVERDI et continuait à publier des œuvres de ce musicien, dont *Orfeo* (1609).

On cite encore, au XVII^e siècle, comme éditeurs de musique, MORETI à Bologne, ZANNETTI à Rome, TINI à Milan, RICHTER à Francfort, KAUFFMANN à Nuremberg, HERING à Dresde, PLAYFORD à Londres.

Au XVIII^e siècle, nous relèverons les noms suivants : à Londres, WALSH et HARE, éditeurs de HAENDEL, qui réalisèrent, vers 1730, d'importants progrès dans la gravure musicale; ROGER à Amsterdam; à Paris, BAILLEUX, LA CHEVARDIÈRE, BOIVIN, et LECLERC, chez lesquels sont déposées les œuvres de J.-Ph. RAMEAU. A Nuremberg, Balthasar SCHMIDT; à Leipzig, BREITKOPF, qui publie BACH; puis à Vienne, à la fin du XVIII^e siècle, ARTARIA, qui édite les œuvres de MOZART, HAYDN, BEETHOVEN. En 1774, ANDRÉ fonde, à Offenbach, une imprimerie qui prit une extension considérable. Pour la période moderne, on peut citer, au début du XIX^e siècle, à Paris, RICHAULT, qui fonda sa maison en 1805, grava et publia un nombre considérable d'œuvres tant symphoniques que dramatiques de BEETHOVEN, MOZART, BACH, HAENDEL, MEYERBEER, CHERUBINI, ADAM, DONIZETTI, BOÏELDIEU, etc.; BRANDUS, éditeur de MEYERBEER; CHOUDENS, éditeur de GOUNOD, BIZET; HEUGEL, éditeur d'Ambroise THOMAS, MASSENET; DURAND, éditeur de SAINT-SAENS, FAURÉ, DEBUSSY, RAVEL, des œuvres complètes de RAMEAU; HAMELLE, éditeur de FRANCK; LEMOINE, éditeur d'ouvrages d'enseignement. A Leipzig, BREITKOPF et HAERTEL, PETERS, HOFMEISTER, KISTNER; à Berlin, BOTE et BOCK, SIMROCK, éditeur des œuvres de BRAHMS; à Mayence, SCHOTT qui édite des œuvres de WAGNER; à Brunswick, LITOLFF; à Milan, RICORDI; à Londres, NOVELLO; à Pétrograd, BESSEL; à New-York, SCHIRMER.

Avant la guerre de 1914, les éditions classiques allemandes jouissaient d'une faveur privilégiée sur le marché mondial. Les événements ont donné l'essor aux éditions classiques françaises, améliorées ou nouvelles; elles commencent leur vie expansive, et des résultats très importants sont déjà obtenus.

## TECHNIQUE

Pour étudier la *technique* de l'édition musicale, il faut remonter au XV^e siècle. Avant cette époque, se situe la période xylographique (du grec ξύλον, bois, et γραφείν, écrire), c'est-à-dire la période des signes musicaux gravés sur bois. On cite des missels dont les portées seules étaient imprimées en rouge, la notation étant mise ensuite à la main.

L'invention des caractères métalliques mobiles, au XV^e siècle, fut appliquée à l'édition musicale dès 1476, à Rome, et permit de produire des missels où la notation était entièrement composée typographiquement au moyen du double tirage, les lignes de portée d'abord, les notes ensuite. C'est à la France que revient l'honneur d'avoir inauguré l'impression musicale à tirage *unique*, au moyen de caractères de notes et de fragments de lignes formant la portée (en 1525). Un peu plus tard, on essaya d'introduire,

dans l'impression, des caractères de notes arrondies; les notes en forme de losange se maintinrent, néanmoins, dans la typographie musicale, jusque vers la moitié du XVIII^e siècle.

L'écriture musicale se compliquant, on fut amené à chercher un procédé plus commode pour l'agencement des notes que l'emploi des caractères mobiles, et c'est, sans doute, à la fin du XVI^e siècle, que la gravure sur cuivre, au moyen d'un burin, se généralisa (vers 1586). La gravure de musique et la typographie musicale se sont développées ensuite avec des fortunes diverses, la gravure arrivant, néanmoins, bonne première. La typographie musicale peut rendre, toutefois, des services dans des cas spéciaux où le texte musical se trouve incorporé au texte littéraire, comme dans les méthodes, par exemple. Ce procédé ne s'est pas beaucoup répandu, sauf en Angleterre, pour certaines éditions populaires. L'effet n'en est pas heureux au point de vue de la présentation.

C'est seulement au XVIII^e siècle que l'on eut l'idée d'adjoindre au burin des poinçons représentant certains signes musicaux (clefs, notes, etc.), frappés sur la planche à l'aide d'un maillet, la finition de la gravure étant confiée au burin.

Vers 1730, pour faciliter la frappe, la planche de cuivre a été remplacée par la planche d'étain allié au plomb. La planche, gravée en négatif, était tirée, naguère, en taille-douce, comme l'on tire une estampe. C'est-à-dire que la planche, préalablement encrée au tampon, était placée sur la presse, recouverte de papier, puis, après un serrage convenable, venait l'épreuve imprimée.

En 1792, naquit à Munich la lithographie qui, peu à peu, modifia la manière d'imprimer la musique. Ce procédé, connu d'abord sous le nom d'*impression chimique*, fut introduit, en France, aux environs de 1802. Il s'y implanta vers 1815, mais servit d'abord à populariser les dessins de l'époque romantique. Ce n'est que vers la deuxième moitié du XIX^e siècle, que ce procédé, appliqué à l'édition musicale, lui donna un essor considérable au moyen du *report*.

Le tirage en taille-douce a le grand inconvénient de fatiguer la planche; avec la lithographie, cet inconvénient disparaît. La planche sert de matrice; une épreuve, prise directement sur la planche au moyen d'un papier spécial, appelé *chine*, est ensuite décalquée sur une pierre lithographique (calcaire compact du terrain jurassique). Cette opération s'appelle *report*.

La pierre ainsi préparée, placée sur une machine à imprimer, où elle est encrée automatiquement, pourra tirer quelques milliers d'exemplaires de la planche à reproduire. Le tirage terminé, la pierre est nettoyée et prête à servir pour un nouveau report.

Actuellement, on tend à faire les reports par des procédés photographiques, les pierres étant remplacées par des zincs disposés ensuite sur machines rotatives à grand rendement. On cherche aussi à mettre au point une machine à écrire la musique pour remplacer la gravure en usage, ou, tout au moins, pour la concurrencer.

Les formats habituels dans l'édition musicale sont :

l'*in-quarto Jésus*, correspondant à une feuille de 54 centimètres sur 70 centimètres, pliée en quatre;

l'*in-quarto raisin*, correspondant à une feuille de papier 50×65 pliée en quatre;

l'*in-octavo colombier*, correspondant à une feuille de papier 64×90 pliée en huit;

l'*in-octavo grand Jésus*, correspondant à une feuille de papier 56×76 ou 57×78 pliée en huit;

l'*in-16 Jésus ou colombier*, correspondant à une feuille de papier 56×76 ou 64×90 pliée en seize.

Le papier, employé généralement pour imprimer la musique, et qui donne les meilleurs résultats, est celui que l'on fabrique avec de l'*alfa*, plante de l'espèce des graminées poussant communément en Algérie. Suivant un terme de métier, le papier d'alfa est amoureux de l'encre lithographique et typographique. Avant 1914, l'Angleterre était grande productrice de ce papier. Elle importait l'alfa comme fret de retour, à des conditions défiant toute concurrence. Maintenant, le marché français tend à se libérer en ce qui concerne le papier en général. Des fabriques se fondent en Algérie même pour traiter l'alfa, et les résultats obtenus sont des plus encourageants.

Les éditions musicales se présentent soit sous forme de fascicules non cousus, avec un titre couverture en papier de couleur, soit sous forme de volumes brochés, comme les partitions d'opéra. Certaines œuvres d'enseignement sont cartonnées.

JACQUES DURAND.

# NOTATION MUSICALE A L'USAGE DES AVEUGLES D'APRÈS LE PROCÉDÉ LOUIS BRAILLE

**Par Albert MAHAUT**

ANCIEN ORGANISTE DE SAINT-VINCENT DE PAUL, PROFESSEUR D'HARMONIE
A L'INSTITUTION NATIONALE DES JEUNES AVEUGLES A PARIS

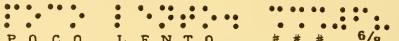
---

Certainement, je puis jouer les fugues de Sébastien BACH; je puis jouer du WIDOR, du SAINT-SAËNS, du FRANCK, et tout ce que vous voudrez...

Donnez-moi, je vous prie, mais *pointée* en BRAILLE, la dernière œuvre parue, et je me fais fort de suivre de bien près les plus avides de nouveautés.

Voulez-vous voir plutôt? J'ouvre mon livre; j'en tourne les feuillets perforés de toutes parts. Mon doigt court sur cette foule de points; ces points, diversement combinés, me donnent le sens des notes, des valeurs, des silences, de tous les signes musicographiques possibles. Non, sans doute, je ne puis exécuter et lire simultanément; cela même pourtant me serait facile, ne s'agit-il que d'une partie à vocaliser, d'une pièce de plain-chant à accompagner à l'orgue, la basse aux pieds, l'harmonie à la main droite, tandis que la main gauche suivrait le chant sur le cahier. Mais nous sommes en présence d'un ensemble, d'un morceau de piano ou d'orgue; pour l'exécuter, il me faut l'apprendre par cœur : j'ai une bonne mémoire, ce ne sera pas long[1].

Je vais donc m'y mettre tout de bon; assis au piano, mon livre sur les genoux, je cherche la première page, je passe sur le titre, je lis rapidement les indications générales de mouvement, d'expression, etc. A la fin de la ligne dans un même groupe de signes, j'ai l'armure de la chef et la mesure, l'une et l'autre données une fois pour toutes en tête du morceau,



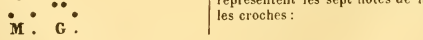

et, sans perdre de temps, j'arrive au texte proprement dit... Ne cherchez pas à vous y reconnaître : vos notions habituelles vont être renversées. Ici, rien n'est superposé, tout est aligné successivement. Mon doigt suit la ligne, inflexiblement de gauche à droite, passe à la ligne suivante qu'il suit de même, et ainsi de suite, distinguant l'un après l'autre chacun des signes, très vite, toujours courant (les lettres M. D. m'indiquent une phrase de main droite) :

Je parcours cette première phrase; elle est courte et peut être retenue à première ou à seconde lecture. Je poursuis, et je trouve immédiatement la phrase de main gauche correspondante (annoncée par les lettres M. G.) :

J'assemble les deux; j'exécute le passage; j'apprends le fragment suivant que j'unis au premier; je continue cette opération familière jusqu'à la cadence finale; je joue le tout, et si, après cela, j'ai besoin de respirer, je vais tout simplement faire un tour de jardin.

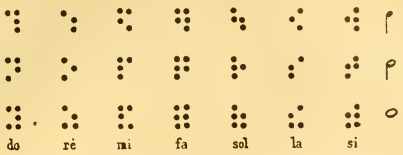
Mais bientôt je rentre, et non sans espoir de vous intéresser par de nouveaux détails, fût-ce même quelques détails techniques, courts d'ailleurs, je n'ai nullement le but de donner l'exposé complet du système, mais simplement d'en tracer l'esquisse, avec des explications et des exemples suffisants pour rendre déchiffrables à qui le désirerait un texte musical de difficulté moyenne noté en BRAILLE.

Donc, je le répète, plus de portée, plus rien de commun avec les dispositions usuelles. Sept signes différents formés de deux, trois, ou quatre points, représentent les sept notes de la gamme : ce sont les croches :

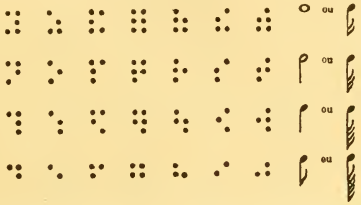



Ces mêmes signes, transformés par l'addition d'un point en bas à droite, d'un point en bas à gauche, ou des deux points réunis, deviennent, tour à tour, des noires, des blanches, des rondes :

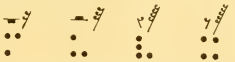
1. La mémoire se développe singulièrement chez les aveugles.



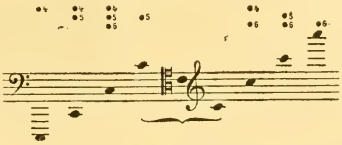

La double croche s'exprime comme la ronde; la triple, comme la blanche; la quadruple, comme la noire, sans confusion possible : l'examen de la mesure fixe instantanément sur le véritable sens du signe s'appliquant tantôt à une valeur longue, tantôt à une valeur brève. Ainsi, la ronde se trouvant entre deux barres de mesure ne pourrait être confondue avec la double croche, qui serait nécessairement entourée de plusieurs autres valeurs :




D'autres signes représentent les silences : il y en a quatre. Comme pour les valeurs, le même signe a une double signification se rapportant, selon le cas, à un silence de longue durée ou à un silence de courte durée; la pause est semblable au quart de soupir, la demi-pause, au huitième de soupir, le soupir, au au seizième de soupir :



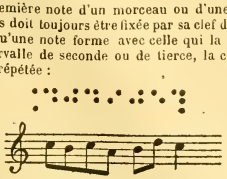
La position des notes sur l'échelle musicale est déterminée par sept clefs différentes appelées clefs d'octave[1]. Chacune des sept octaves formant l'étendue du clavier a donc sa clef spéciale : clef de première octave pour les notes les plus graves du clavier; clef de septième octave pour les notes les plus aiguës : le *la* du diapason serait déterminé par la clef de quatrième octave :



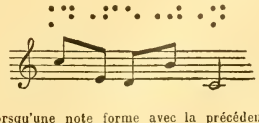
La clef s'écrit immédiatement avant la note dont elle détermine l'octave.

La première note d'un morceau ou d'une de ses divisions doit toujours être fixée par sa clef d'octave.

Lorsqu'une note forme avec celle qui la précède un intervalle de seconde ou de tierce, la clef n'est jamais répétée :

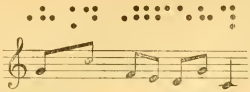


Au contraire, elle l'est toujours, lorsque cette note forme un intervalle qui atteint et dépasse la sixte :



Lorsqu'une note forme avec la précédente un intervalle de quarte ou de quinte, la clef d'octave n'est marquée de nouveau que s'il y a changement d'octave :

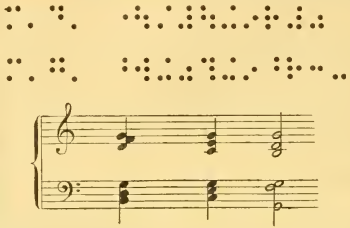
1. Ces clefs n'ont aucun rapport avec celles de l'écriture des voyants.



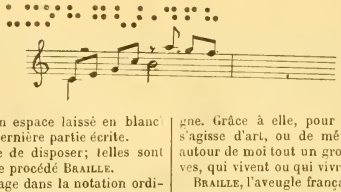
Ces trois règles assurent la clarté pour tous les cas possibles.

Et les accords? Nous lisons les accords comme le reste, en signes alignés et non superposés. Une note seulement est écrite : celle de la partie haute pour la main droite, celle de la basse pour la main gauche; suivent des signes d'intervalles, seconde, tierce, etc., selon les intervalles formés entre la note extrême, la seule effectivement écrite, et les autres notes de l'accord :

Toutes les notes de l'accord sont plaquées ensemble et ont la même durée que la note initiale :



S'agit-il de parties simultanées, parties doubles ou triples, avec des rythmes différents? Nous écrivons alors chaque partie intégralement et toujours successivement; chacune d'elles doit former une mesure complète, d'où parfois l'obligation d'introduire des silences qui n'existent pas en réalité sur le texte des voyants. Un signe nommé copule (du latin *copula*, lien) est placé entre les parties qui doivent être exécutées ensemble, et en indique la simultanéité :



La barre de mesure (un espace laissé en blanc) n'apparaîtra qu'après la dernière partie écrite.

Telle est notre manière de disposer; telles sont les grandes lignes de notre procédé Braille.

Les autres signes en usage dans la notation ordinaire trouvent leurs correspondants dans la nôtre : doigté, liaison, signes d'articulation, etc., etc. D'après des conventions très déterminées, certains de ces signes se placent avant la note, d'autres se placent après. Tout est prévu, tout est ordonné pour assurer la clarté et le plus de rapidité.

Tableau des signes qui peuvent accompagner une note, dans l'ordre de leur proximité par rapport à cette note.

Avant la note : clef d'octave, altérations, petite note, gruppetto, mordente, trille, piqué.

Après la note : point, double point, doigté, liaison, signe d'intervalle, double barre.

Grâce donc à cette méthode claire et rapide[1], j'apprends et j'interprète. Grâce à elle, j'écris et j'enseigne. Grâce à elle, pour tout dire, j'existe... Qu'il s'agisse d'art, ou de métier, je suis armé. Et j'ai autour de moi tout un groupe de collègues ou d'élèves, qui vivent ou qui vivront par cette méthode.

Braille, l'aveugle français qui imagina cette merveille d'ingéniosité, transforma le sort de ses fils dont nous sommes. Haüy, notre premier initiateur, avait lancé l'idée de l'aveugle musicien; Braille l'a rendue féconde en mettant à son service ce procédé sûr, pratique, parfaitement approprié aux besoins et aux aptitudes de ceux qu'il devait relever.

L'histoire des aveugles n'est pas vieille : avant Haüy, rien n'avait été tenté. La charité s'ingéniait à adoucir leur sort matériel, mais nul n'avait songé à instruire et à utiliser ces êtres plongés dans la nuit. Valentin Haüy, né en 1745, mort en 1822, le premier, eut la révélation de ce que pouvait donner l'aveugle. Le doigt pouvait se substituer à l'œil, il le comprit. Passionnément, il s'attacha à cette cause si nouvelle. Il réunit quelques enfants aveugles, imagina pour eux des caractères tangibles et ses élèves lurent... Ses essais firent grand bruit, même à la cour. Son œuvre, emportée dans la tempête révolutionnaire, se reconstitua sous le premier Empire. Une institution

1. De nombreuses expériences permettent d'affirmer que, sous la dictée, les aveugles écrivent la musique avec plus de rapidité que les voyants.

fut officiellement ouverte à Paris pour élever les aveugles et mettre entre leurs mains une profession. Tout de suite, la musique apparut comme le domaine le plus propice à leur activité. Cependant, les progrès étaient lents et sans résultats bien positifs. On avait repris les caractères d'Haüy, caractères linéaires, semblables aux lettres des voyants, mais aucune notation n'existait, et les efforts étaient en grande partie stériles. Vainement Haüy traçait-il des portées revêtues de signes en relief; cela ne donnait rien de pratique. Pour la musique, comme pour les lettres d'ailleurs, il fallait renoncer aux dessins linéaires difficilement saisissables au doigt. Le mode de perception étant différent, il fallait des signes différents. On eut l'idée du *point*, perçu instantanément, tandis que la ligne, qu'il faut contourner, est perçue lentement.

C'est de l'idée du *point* que Braille, né en 1809, mort en 1852, s'empara; tout jeune professeur à l'Institution nationale des Jeunes Aveugles, où il avait été élevé, il appliqua son esprit vif et sagace, essentiellement méthodique, à l'élaboration de son système basé sur l'emploi du point en relief. Il le publia en 1829. Propre également aux manuscrits et à l'impression, aux lettres, aux chiffres, enfin et surtout à la musique, le procédé nouveau résolvait le grand et difficile problème posé par Haüy. Enthousiasmés, les professeurs aveugles accueillirent la notation pointée et l'enseignèrent à leurs élèves. Toutefois, pendant plus de vingt ans, et jusqu'à la mort de l'inventeur, le système Braille ne fut qu'officieusement enseigné à l'Institution. Les directeurs voyants acceptaient mal l'idée d'un système conventionnel, si totalement différent du système ordinaire. Mais les points de Braille seuls réussissaient; les expériences des intéressés, les meilleurs juges, devenaient de plus en plus concluantes; en 1854, deux ans après la mort de Braille, son système fut adopté officiellement, et servit à l'impression de la musique et des livres scolaires.

De Paris, et bien vite, le Braille se répandit dans les écoles de la province et de toutes les nations européennes; partout, il fut acclamé et adopté. En Angleterre surtout, comme en France, l'enseignement musical prospéra; les écoles d'aveugles devinrent de sérieuses écoles de musique. Les imprimeries se multiplièrent; les bureaux de copie s'ouvrirent; de riches bibliothèques répandent leurs manuscrits, lettres et musique, dans la foule des lecteurs aveugles; un grand obstacle est brisé; la nuit est vaincue.

Que dire maintenant des résultats? Ne suffit-il pas de rappeler vos souvenirs? Qui donc n'a entendu un organiste aveugle? Je cite l'orgue comme étant notre instrument de prédilection; mais combien d'instrumentistes, en tous genres, consciencieux, sinon tous virtuoses, sont sortis de ces nouvelles écoles! D'ailleurs, le Conservatoire est un lieu bien connu des fils de Braille et d'Haüy : de 1850 à 1903, 30 aveugles ont passé par les classes du Conservatoire, et 24 ont été couronnés. Les classes d'harmonie, de fugue, d'orgue, sont particulièrement suivies par les étudiants aveugles. A la classe d'orgue seulement, depuis 1886, alors qu'un aveugle, actuellement organiste à Saint-François-Xavier, M. Adolphe Marty, ouvrit le feu, huit anciens élèves de l'Institution nationale concoururent; sur ces huit, quatre quittèrent la classe avec le 1er prix, M. Marty en tête, et deux avec le 1er accessit. Une femme aveugle, Mlle Joséphine Boulay, professeur à l'Institution nationale, est trois fois lauréat : 1er prix d'orgue, 1er prix de fugue, et 2e prix d'harmonie. Pour l'exercice 1903-1904, deux aveugles sont admis à la classe d'orgue, un à la classe d'harmonie et un à la classe de fugue.

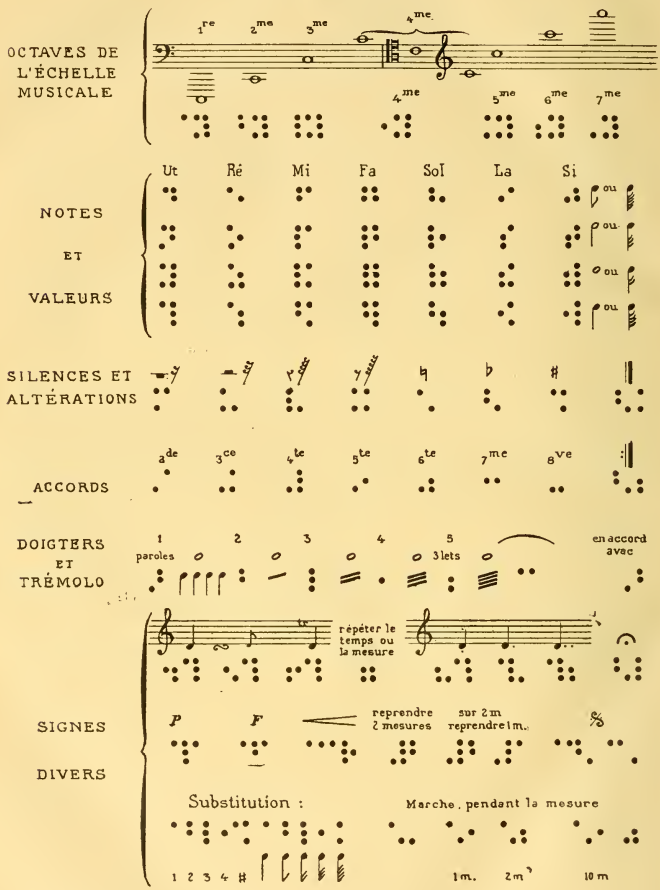
Mais en dehors de ceux-là, combien d'autres, honnêtes musiciens, trouvent dans leur art, en même temps que le meilleur de leurs joies, un utile emploi de leur vie! Plusieurs centaines de paroisses, à Paris et en province, sont pourvues d'organistes aveugles; ils sont appréciés, recherchés par les familles, par les pensionnats, pour l'éducation musicale de la jeunesse; et qu'ils abordent les hautes études ou qu'ils gagnent modestement leur vie, dans tous les détails de leur carrière, cette musicographie pointée leur donne son concours indispensable, et toujours efficace, résolvant toujours d'une manière pratique les difficultés qui proviennent de leur cécité.

La notation Braille est donc plus qu'une intéressante nouveauté, c'est un bienfait pour toute une classe d'êtres longtemps délaissés, aujourd'hui émancipés, qui ont pris rang dans le monde intellectuel et artistique, dans le monde des laborieux et des vaillants.

Albert MAHAUT.

1903.

**Table générale des signes.**



# NOTES SUR LA PRESSE MUSICALE EN FRANCE[1]

**Par Arthur POUGIN**

CRITIQUE MUSICAL

Quoique le premier essai d'une publication périodique relative à la musique remonte, en France, à plus d'un siècle et demi (1736), comme on le verra plus loin, la presse musicale n'existe réellement chez nous que depuis 1827, c'est-à-dire depuis l'apparition de la *Revue musicale* fondée par Fétis. Mais ce n'est pas à dire que, dès le XVII^e siècle, les questions musicales ne trouvent pas d'écho dans nos premiers périodiques, la *Gazette* de Renaudot, à partir de 1631, celle de Loret à partir de 1650, et le *Mercure galant* à partir de 1672. Nous voyons, en effet, la *Gazette* de Renaudot enregistrer, en 1645, les impressions produites par les représentations en musique données à Paris sous l'action de Mazarin; elle souligne notamment l'admiration que suscita la *Finta Pazza* de Strozzi. Plus tard, en 1647, elle consacre à l'*Orfeo* de Luigi Rossi d'intéressantes et pittoresques remarques, tout en mettant diplomatiquement en balance le goût français et le goût italien. A propos de l'*Ercole amante* de Cavalli (1662), la *Gazette* et la *Muze historique* de Loret marquent bien la persistance du goût français pour le ballet de cour traditionnel, car toutes deux tiennent simplement la pièce de Cavalli pour un ballet comportant des intermèdes dramatiques.

Pendant la période Lullyste, nos trois périodiques publient des articles sur les œuvres du Florentin. Nous citerons en particulier les « conversations sur l'opéra » insérées dans le *Mercure* de 1673. La presse ne manque pas non plus de signaler les réunions musicales de tout ordre qui ont lieu durant la seconde moitié du XVII^e siècle, et qui vont se multiplier au début du XVIII^e. C'est ainsi qu'en mai 1688, le *Mercure* déclarait que rien n'était plus à la mode que la musique, alors qu'il écrivait, en novembre 1713, qu'à Paris, sonates et cantates, naissaient sous les pas. A telles enseignes qu'on peut dire que, si la France ne possède pas, avant 1736, de presse musicale, au sens strict de presse spécialisée, toute la presse, de par le large accueil qu'elle ménage aux choses de la musique, peut être tenue pour une presse musicalisée. Depuis l'institution du Concert spirituel (1725), le *Mercure* fait paraître régulièrement des comptes rendus des séances de ce concert, comptes rendus qui constituent une source précieuse d'informations. Officiel et conciliant, selon l'heureuse expression de M. Paul-Marie Masson, il note par le détail les impressions ressenties par les auditeurs, notation d'autant plus intéressante qu'au XVIII^e siècle, il y a constamment échange de vues entre les auteurs et le public, les premiers se préoccupant avant tout de donner satisfaction au goût du second[2]. En outre, le *Mercure* présente une copieuse rubrique *Spectacles*, ainsi que des annonces de publications musicales qui permettent de préciser les dates d'apparition de celles-ci. Enfin et surtout, il enregistre les tumultueuses querelles musicales que le siècle vit naître, ainsi que les innombrables polémiques, si riches en indications sur le goût national et auxquelles prend part toute la société française, tant est grand son engouement pour la musique. C'est, à partir de 1733, la lutte entre Lullystes et Ramistes, lutte assez complexe qui résulte de facteurs multiples : opposition du goût français et du goût italien, caractère populaire de la musique de Lully en présence du facies aristocratique de l'art de Rameau, résistance du goût français à la musique pure qui, pourtant, se développe rapidement dans le premier tiers du XVIII^e siècle.

Rameau, comme plus tard Gluck, a écrit à plusieurs reprises dans le *Mercure*, lequel rapporte soigneusement les apparitions successives des Bouffons de 1729 à 1752, et expose les divers aspects de la guerre qu'ils provoquèrent. De même, lorsque Gluck vient en France, les polémiques esthétiques que déclanchent ses œuvres, et la querelle des Gluckistes et des Piccinnistes emplissent le *Mercure*.

Il convient de signaler aussi les *Affiches de Paris* à partir de 1745, puis les *Annonces, affiches et avis divers* et l'*Avant-Coureur*, qui ouvrent leurs colonnes aux comptes rendus musicaux ainsi qu'aux publications de compositions musicales.

Lorsque Fétis entreprit la publication de sa *Revue musicale*, qui n'était point parfaite sans doute, mais qui était singulièrement intéressante et remarquablement variée, grâce aux vastes connaissances de son directeur, l'Allemagne nous avait montré la voie depuis un siècle, et se trouvait en possession d'une presse spéciale qui rendait les plus grands services, en répandant dans le public non une instruction technique qui ne peut être utile qu'aux artistes, aux professionnels, mais une somme de principes généraux qui lui permettent d'asseoir ses jugements sur une base solide, de les formuler d'une façon raisonnée et en connaissance de cause. Cet ensemble de principes bien compris n'enlève rien au tempérament individuel, n'empêche point que, selon le goût de chacun, telle manifestation artistique plaise ou déplaise, mais il donne la faculté d'analyser les sensations, les impressions reçues, et de dire pourquoi, en effet, telle œuvre ou tel artiste touche notre sen-

1. Cet article a été revisé et mis à jour par M. Louis Laloy, que nous prions de vouloir bien trouver ici l'expression de tous nos remerciements. [N. D. L. D.]

2. L. Striffling, *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au dix-huitième siècle*, 1912, p. 18.

*Copyrigth by Librairie Delagrave, 1930.*

timent de telle et telle façon et provoque en nous le plaisir ou le déplaisir, justifie notre blâme ou légitime notre enthousiasme. C'est là le rôle de la presse musicale, et il est assez noble, assez élevé, pour que l'on puisse constater sa très réelle utilité.

Le premier écrit périodique musical publié en Allemagne fut la *Critica Musica*, que MATTHESON, déjà fameux alors non seulement par ses œuvres et par ses écrits, mais par son duel avec HAENDEL, fit paraître à Hambourg, en 1722. C'est aussi à Hambourg que le compositeur SCHEIBE, futur maître de chapelle du roi de Danemark, donna pendant quelques années (1737-1740) son *Critischer Musicus*, « le Musicien critique », lequel fut assez vivement pris à partie par le théoricien Laurent MITZLER, qui, de son côté, publiait à Leipzig un périodique intitulé *Musikalische Bibliothek*, « Bibliothèque musicale » (1736-1754), et un autre, auquel il donna le titre singulier de *Musikalischer Staarstecher*, « l'Oculiste musical » (1740). Dans le même temps, paraissait à Brunswick un journal anonyme, *Der Musikalische Patriot*, « le Musicien patriote » (1741-1742). On vit ensuite le célèbre théoricien MARPURG publier successivement à Berlin *Der Critischer Musicus an der Spree*, « le Musicien critique de la Sprée » (1750), *Historich Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik*, « Essais historico-critiques sur les progrès de la musique » (1754-1778), et *Kritische Briefe uber die Tonkunst*, « Lettres critiques sur la musique » (1759-1764). Puis, ce fut le compositeur et musicographe Jean-Adam HILLER, qui donna à Leipzig ses *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, « Notices hebdomadaires et observations concernant la musique » (1766-1770), que l'on considère comme la première véritable revue musicale; le fameux abbé VOGLER, le futur maître de Carl-Maria DE WEBER et de MEYERBEER, qui publia ses *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, « Journal de l'Ecole de musique de Mannheim » (1778-1781); l'historien FORKEL, qui fit paraître sa *Musikalisch-Kritische Bibliothek* (1778-1779), et le célèbre critique REICHARDT, à qui l'on doit non seulement le *Musikalisches Kunstmagazin*, « Magasin de l'art musical » (1782-1791), mais aussi le *Musikalisches Wochenblatt*, « Feuille hebdomadaire de musique » (1792), et la *Berlinische Musikalische Zeitung*, « Gazette musicale de Berlin » (1805-1806). A signaler ensuite le *Magazin der Musik* de CRAMER (Hambourg, 1783-1786); la *Musikalische Realzeitung*, « Gazette musicale » de BOSSLER (Spire, 1788-1790), et la *Musikalische Correspondenz* (1791-1792), du même; la *Berlinische Musikalische Zeitung*, de SPAZIER (1793); le *Journal der Tonkunst*, « Journal de musique » de KOCH (1795); et enfin la célèbre *Allgemeine Musikalische Zeitung*, « Gazette générale de la musique » publiée à Leipzig par la puissante maison BREITKOPF ET HARTEL, dirigée d'abord par ROCHLITZ, plus tard par FINCK, à qui succéda Selma BAGGE, qui compta au nombre de ses rédacteurs Gottfried WEBER, Ignace SEYFRIED et le fameux humoriste HOFFMANN, et dont l'existence brillante se prolongea durant tout un demi-siècle, depuis le 3 octobre 1798 jusqu'à la fin de 1848, pour être reprise un peu plus tard, pendant deux années, mais sans retrouver son éclatante notoriété. On peut dire de la *Gazette générale de la musique* qu'elle fut certainement, en son temps et pour sa spécialité, le modèle des journaux allemands. Sa renommée ne fut surpassée par aucun autre journal, et l'influence énorme qu'elle exerça pendant nombre d'années, tout à la fois sur le public et sur les artistes, se répandit et rayonna sur tous les pays de langue allemande[1]. Et j'allais oublier l'excellent recueil intitulé *Cæcilia*, que les frères SCHOTT publièrent à Mayence, à partir de 1824, et qui, dirigé alors par Gottfried WEBER, passa ensuite, à la mort de celui-ci, aux mains de DEHN, qui ne le laissa pas déchoir. La publication de *Cæcilia* se poursuivit jusqu'en 1848.

Tel était l'état de la presse musicale en Allemagne lorsque FÉTIS eut l'idée de fonder en France sa *Revue musicale*. L'entreprise était courageuse, on pourrait presque dire audacieuse, en présence du peu de succès obtenu par celles qui l'avaient précédée. Le premier essai tenté en ce sens datait déjà de soixante-dix ans. En effet, c'est au mois de mars 1756 que paraissait, à Paris, le premier cahier d'une publication dont le titre, peut-être un peu développé, était du moins suffisamment expressif : *Sentiment d'un harmoniphile sur différens ouvrages de musique*[2]. Ce premier numéro formait un fascicule de 84 pages in-12, accompagné de trois grandes planches de musique, avec, en tête, l'épigraphe célèbre : *Amicus Socrates, et amicus Plato, magis amica veritas*. Qui était l'auteur, ou quels étaient les auteurs de cette publication dont l'existence fut si courte, malgré le réel intérêt qu'elle offrait, — car ce premier numéro ne fut suivi que d'un second, et le recueil en resta là? FÉTIS a cru pouvoir affirmer que l'abbé LAUGIER était le seul rédacteur du *Sentiment d'un harmoniphile*, tandis que Quérard cite LÉRIS et MORAMBERT au nombre de ses collaborateurs. J'ai des raisons de croire que Quérard est dans la vérité, et je supposerais volontiers que LAUGIER et MORAMBERT (et peut-être quelque autre encore) furent les vrais auteurs de la publication, qui était sans doute dirigée par DE LÉRIS.

L'abbé LAUGIER, qui était né à Manosque le 25 juil-

1. Elle n'en eut pas moins parfois des reproches à se faire, particulièrement en ce qui concerne l'opinion exprimée sur quelques œuvres de BEETHOVEN. C'est ainsi qu'en 1805, la *Gazette* analysait en ces termes l'admirable *Sonate à Kreutzer* : « Il faut être saisi d'une sorte de terrorisme musical ou enticbé de BEETHOVEN jusqu'à l'aveuglement pour ne pas voir ici la preuve que, depuis quelque temps, le caprice de BEETHOVEN est, avant toutes choses, d'être autre que les autres gens. Cette sonate est écrite pour deux virtuoses qui ne rencontrent plus de difficultés, et qui en même temps possèdent assez d'esprit et de savoir musical pour, en y joignant l'exercice, *pouvoir au besoin composer les mêmes œuvres*. Un *presto* plein d'effet, un *andante* original et beau avec des variations on ne peut plus bizarres, puis encore un *presto*, la composition la plus étrange, qui doit être exécutée dans un moment où l'on veut goûter de tout ce qu'il y a de plus grotesque. » L'année suivante, ayant à parler de *Fidelio*, la *Gazette* ne craignait pas de dire : « ... Le tour ne brille ni par l'invention ni par le style. L'ouverture se compose d'un long *adagio* qui s'égare dans tous les tons, auquel succède un *allegro* en *ut*, qui n'a rien de bien remarquable et qui, par exemple, ne soutient pas la comparaison avec l'ouverture du ballet de *Promethée*. Les morceaux de chant n'ont aucun motif neuf; les chœurs sont sans effet, et celui qui indique la joie des prisonniers en respirant le grand air est évidemment manqué. » Plus tard encore, la *Gazette* caractérisait ainsi le beau quatuor en *mi b*, op. 74, dédié au prince Lobkowitz : « Plus grave que gai, plus profond et plus plein d'art qu'agréable et plaisant. Il n'est pas désirable que la musique instrumentale s'égare dans cette manière. Le quatuor n'a pas pour objet de célébrer la mort, de peindre les sentiments du désespoir, mais d'égarer l'âme par un jeu doux et bienfaisant de l'imagination. »

2. Avec la rubrique ordinaire : « *A Amsterdam*. Et se trouve à Paris, chez Joubert, imprimeur-libraire du Roi, rue Dauphine; Duchesne, rue Saint-Jacques, auprès de la Fontaine Saint-Benoît, au Temple du Goût; Lambert, rue et à côté de la Comédie-Française, et aux adresses ordinaires pour la musique. » — Il est à peine besoin de dire que les deux seuls numéros parus du *Sentiment d'un harmoniphile* sont aujourd'hui rarissimes, pour ne pas dire introuvables. J'ai la chance pourtant de posséder le premier dans ma nombreuse bibliothèque, mais, malgré toutes mes recherches, je n'ai jamais pu parvenir à rencontrer le second.

let 1713, et qui mourut le 8 avril 1769[1], s'occupa toute sa vie de musique avec activité et d'une façon sérieuse. Lors de la grande querelle des Bouffons, ouverte par la *Lettre sur la musique française* de Jean-Jacques Rousseau, il prit part à la polémique avec une brochure intitulée *Apologie de la musique française contre M. Rousseau*, qui est certainement l'un des écrits les plus intéressants de la série et l'une des meilleures réponses qui aient été faites à l'auteur du *Devin du village*. L'abbé Lubbot de Morambert était, lui, musicien de profession. Né à Paris en 1721, il s'y fit une situation comme professeur de musique et de chant. Quant à Antoine de Léris, premier huissier de la Chambre des comptes de Paris, qui était né à Mont-Louis (Roussillon) le 21 février 1723, et qui mourut à Paris en 1795, c'était un amateur très actif et très distingué de théâtre et de musique, à qui l'on doit un livre excellent en son genre, le *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres*, dont la première édition, anonyme, parut en 1754, et dont la seconde, portant son nom, fut publiée en 1763, avec un supplément important[2]. Ce livre est un catalogue analytique bien fait de toutes les pièces jouées ou seulement imprimées en France, depuis les origines du théâtre, donnant la date précise de leur apparition, avec un résumé historique de ces origines, une chronologie des auteurs, une table chronologique des opéras, et un dictionnaire biographique des auteurs, musiciens et acteurs.

Ces trois hommes, Laucier, Morambert et de Léris, étaient donc bien préparés à entreprendre et à soutenir une publication comme celle qu'ils entreprenaient, et qui pourtant succomba sous l'indifférence du public. Dans l' « avant-propos », placé en tête du premier numéro du *Sentiment d'un harmoniphile*, le rédacteur s'exprime en ces termes :

« La musique est de toutes les sciences celle qui me flatte le plus. Dès ma tendre jeunesse, j'ai eu pour elle un penchant décidé, et je préfère aux plaisirs les plus vifs ceux que procure l'harmonie.

« Comme je ne me suis point contenté de sçavoir la musique superficiellement, mais que je me suis toujours appliqué à l'approfondir, j'ai beaucoup réfléchi non seulement sur les ouvrages de théorie que j'ai lus, mais encore sur tous les ouvrages de pure pratique que j'ai entendu exécuter, et j'ai mis par écrit quantité de réflexions qui peuvent avoir leur utilité, principalement dans ce siècle, où la musique est devenue tellement à la mode qu'il n'y a presque point de maison dont elle ne fasse un des principaux amusemens. Elle tient, sans contredit, un des premiers rangs dans l'éducation, et comme c'est même une espèce de honte que de ne la point sçavoir, nous voyons tous les jours, à l'exemple de Socrate, qui l'apprit à soixante ans, plusieurs personnes d'un âge avancé ne point rougir de prendre des maîtres.

« ... J'espère que personne ne se formalisera de la liberté que je prends de dire nettement ma pensée sur les ouvrages dont je parle. J'avertis les auteurs de musique que je mets bas tout esprit de parti, et que j'agirai avec cette franchise et cette intégrité qui sont le caractère de l'honnête homme. Dans les morceaux de critique, je conserverai toujours les égards que l'on doit au mérite et à la célébrité des auteurs, sans sacrifier ceux qui sont dus à la vérité ».

La critique du *Sentiment d'un harmoniphile* est, en effet, celle d'un écrivain courtois et soucieux de la dignité de sa plume, en même temps qu'elle est dirigée par le goût et par le savoir. Exempte d'emphase et de pédantisme, elle se fait remarquer par la justesse des appréciations. Elle montre parfois une sévérité qui peut paraître excessive, mais qui est basée sur une discussion très sérieuse.

Le premier numéro du *Sentiment d'un harmoniphile* est ainsi composé : I. *Te Deum* de Philidor (dont l'analyse est particulièrement sévère); II. *Te Deum* de Calvière, avec des « Particularités de la vie de Calvière[3] »; III. Service de Royer (pour l'anniversaire de sa mort) et compte rendu de la *Messe* de Gilles, exécutée à cette occasion sous la direction de Mondonville; IV. Analyse de l'*Art du chant* de Bérard; V. Réflexions sur l'opéra de *Castor et Pollux* (de Rameau); VI. *L'Europe galante* (de Campra, à propos d'une récente reprise de cet ouvrage), avec des « Particularités de la vie de Campra » et le catalogue de ses œuvres; VII. Sur l'opéra (dissertation sur le genre de l'opéra); VIII. Concerts (compte rendu des concerts); IX. Académie de musique érigée à Aix-en-Provence. — Les quatre feuillets de musique (fort bien gravée) qui se trouvent à la fin du numéro contiennent : n° 1. Epitaphe de Calvière, à trois voix, paroles et musique de Morambert; n° 2. Air : « Tristes apprêts, pâles flambeaux », de *Castor et Pollux*; n° 3. Autre fragment du même ouvrage.

A propos de *Castor et Pollux*, il est assez curieux de voir, à un siècle et demi de distance, l'auteur faire aux chœurs de l'Opéra le reproche qu'on leur adresse encore aujourd'hui, ce qui prouve que l'écrivain avait le sens vrai de l'illusion théâtrale et de ses exigences. Le morceau est intéressant, datant de 1756, et mérite d'être cité :

« Il serait à souhaiter que toutes les parties d'un opéra fussent également bien rendues et concourussent à maintenir l'illusion. Si celui dont nous parlons (*Castor*) a reçu tout le lustre qu'il pouvait attendre du jeu de M. de Chassé, du chant de M. Jéliotte et des charmes de la danse, il n'en est pas de même des parties qu'on peut appeller l'ensemble et l'illusion du théâtre. Soit défaut d'intelligence de la part de la troupe oisive qui chante les chœurs, soit défaut de soins et de moyens propres à l'encourager, de la part de ceux qui sont préposés pour la conduire, il est constant que ce concours de gens qui ne prennent aucun intérêt à ce qui se passe refroidit l'action, et que la conduite qu'il tient dans bien des cas détruit totalement l'illusion.

« Ceux qui sont chargés de disposer tout ce qui est nécessaire à l'effet vraisemblable du théâtre ont fait une faute, dans le premier acte de *Castor*, de ne pas offrir aux spectateurs, à travers un portique, le combat qui se donne aux portes du palais. La musique le peint si parfaitement à l'oreille qu'il ne manque que de l'offrir aux yeux, et cela se devroit d'autant mieux que le théâtre semble vuide, quoique Télaire y reste, parce que cette princesse n'y dit rien, et qu'elle n'est occupée que de ce qui se passe dehors.

« Quant à l'illusion que détruit le défaut d'action dans les chœurs, il est sensible dans l'acte des Enfers, pendant le chœur : *Brisons tous nos fers*. Il

1. C'est la date que donne une notice contemporaine, celle du *Nécrologe des hommes célèbres de France*, tandis que Fétis donne celle du 7 avril 1769.

2. Paris, Joubert, 1 vol. in-12 de plus de 700 pages.

3. Ces deux *Te Deum* venaient d'être exécutés pour célébrer l'heureuse délivrance de la Dauphine.

faudroit que le chœur formât des flots presque continuels de gens qui poussent et qui sont repoussés, et que leur attitude fût celle d'une troupe qui s'oppose de toute sa force à l'entreprise d'un héros qu'elle ne peut intimider, et non pas offrir pour défendre l'entrée des Enfers un tas de gens inanimés qui viennent, les deux bras croisés, former un contraste choquant avec la pétulance de Pollux. »

On voit que la critique de l' « harmoniphile « était basée sur le raisonnement et sur le vrai sentiment de l'art.

La seconde livraison du recueil ne nous est connue que par une analyse qu'en donna Fréron dans l'*Année littéraire* d'octobre 1756, et par laquelle nous apprenons qu'elle contenait une nouvelle méthode de chiffrer la basse continue pour l'accompagnement au clavecin. La publication de cette méthode amena même, dans le *Mercure de France*, une polémique très vive entre l'abbé Roussier et Morambert, qui n'était pas moins abbé que lui. Roussier affirmait que ce système lui appartenait comme ayant été inventé par lui, qu'il l'avait communiqué à Laugier (troisième abbé), que celui-ci devait être l'auteur de l'article, et par conséquent coupable d'un effronté plagiat. Morambert répondit que Laugier n'y était pour rien et que l'article était de lui, mais Roussier n'en voulut pas démordre, et cette dispute entre gens d'église sur une question de chiffres finit par n'avoir point de conclusion.

Malgré tout ce bruit fait autour de lui, les jours étaient comptés du pauvre *Sentiment d'un harmoniphile*, et, en dépit de ses bonnes intentions, il s'éteignit, obscurément et prématurément, avec le second numéro de son âge. Il était trop en avance sur son temps, et l'on peut, sans le flatter, constater qu'il méritait un meilleur sort.

Quelques années s'écoulèrent avant que l'on vît se produire une nouvelle tentative, et c'est seulement au mois de janvier 1770, que parut le premier numéro du *Journal de musique historique, théorique et pratique* sur la musique ancienne et moderne, les musiciens et les instruments de musique, publié sous la direction de M. A*** de B***. Le développement inusité de ce titre semblait promettre beaucoup plus de choses que le nouveau recueil n'en devait faire connaître. Mais avant de le faire connaître lui-même, il est bon de remarquer que Fétis s'est trompé assez gravement au sujet de ce *Journal*, dont il parle incidemment aux noms de divers personnages, dans la *Biographie universelle des musiciens*, notamment à ceux de Mathon de la Cour et de Framicourt. En parlant de Mathon de la Cour, il avance que celui-ci « a travaillé au *Journal de musique* publié à Paris depuis le mois de juillet 1764 jusqu'au mois d'août 1768 », et il ajoute que « ce recueil fut ensuite continué par Framicourt, puis par Framery ». Et au nom de Framicourt, il dit encore[1] : « Dans sa jeunesse, il avait fait un voyage à Berlin et y avait connu Marpurg, qui lui avait suggéré l'idée de faire paraître en France un recueil périodique sur la musique; Mathon de la Cour en publiait un à des époques indéterminées, depuis 1764. Il en abandonna la rédaction au mois d'août 1768, et M. de Framicourt fit reparaître ce journal en 1769. Il cessa d'y travailler après le numéro d'avril 1771. Framery s'en chargea alors et le continua jusqu'en 1778. »

Malgré la précision et l'abondance des détails, il y a pas mal de confusions et beaucoup d'erreurs dans ces quelques lignes, dont la première et la plus importante est celle-ci, qu'il ne parut aucun *Journal de musique* en 1764, et que c'est en 1770 seulement qu'on vit naître celui dont je veux ici parler[2]. Je crois bien qu'à ce moment, Mathon de la Cour n'y était encore pour rien, et l'on a vu qu'il était placé sous la direction d'un sieur A*** de B***. Qu'était-ce que ce directeur à peu près anonyme? A cette question, il m'est impossible de répondre. Mais ce que je puis constater, c'est que le *Journal de musique* n'offrait vraiment que peu d'intérêt, et que, d'autre part, sa publication était un peu trop capricieuse, les numéros paraissant sans aucune régularité. Pour ces différentes raisons, le succès fut si médiocre qu'après la quatrième livraison, celle du mois d'avril (chacune était de 80 pages in-octavo), le *Journal* allait disparaître, lorsque Framery s'en chargea et en prit la direction. Tout jeune encore, puisqu'il était né en 1745, Framery, qui cherchait sans doute à se faire connaître, était dans de bonnes conditions pour diriger une publication de ce genre. Auteur et compositeur dramatique, il connaissait son sujet, savait ce dont il parlait, et pouvait rendre des services. De fait, le *Journal de musique* devint, sous son impulsion, beaucoup plus intéressant, et la rédaction en fut beaucoup meilleure. Framery eut même une idée assez ingénieuse : n'ayant point à sa disposition, pour faire des citations musicales, de caractères propres de musique, il imagina de se servir à cet effet de la notation en chiffres de J.-J. Rousseau, en y introduisant quelques modifications qu'il expliquait. Cependant, malgré ses efforts, il ne put parvenir à se créer un public, et, découragé sans doute, au bout d'une année, il cessa la publication[3].

Celle-ci fut reprise en 1773 avec le même privilége (on sait qu'à cette époque il fallait un privilége pour toute espèce de publication), et un nouveau recueil parut sous ce titre : *Journal de musique*, par une société d'amateurs. Je crois bien que c'est alors que, sous le couvert de cette « société d'amateurs, » Mathon de la Cour en prit la direction. Elle ne fut heureuse ni sous le rapport de la rédaction, ni sous le rapport de l'administration. Le journal était fait un peu à la diable, sans ordre, sans plan arrêté, sans aucune espèce d'idées d'ensemble; d'autre part, les numéros paraissaient quand ils pouvaient, et avec une irrégularité par trop fantaisiste. Alors qu'il devait en être donné douze chaque année, il n'en parut que six pour 1773 et un seul en 1774, puis... plus rien. Après un long intervalle, la publication fut reprise de nouveau en 1777, mais d'une façon toujours aussi capricieuse, si bien qu'à des intervalles indéterminés il parut encore cinq numéros, dont le dernier au commencement de 1778, et ce fut tout. Cette fois, le *Journal de musique* avait vécu.

Un long temps s'écoula avant que l'on vît se produire une nouvelle tentative, et ce n'est que le 37 avril 1802 que parut le premier numéro d'un journal hebdomadaire ainsi intitulé : *Correspondance des*

1. Framicourt, amateur de musique assez instruit, paraît-il, était conseiller au présidial d'Angers.

2. Un musicographe belge très prolifique, Edouard Grégoir, a bravement emboîté le pas de Fétis dans des *Recherches historiques concernant les journaux de musique depuis les temps les plus reculés (?) jusqu'à nos jours*, brochure de 71 pages (Anvers, 1872, in-8°), sur les renseignements de laquelle j'appelle la méfiance la plus complète.

3. La première période de l'existence du *Journal de musique* comprend quatre numéros, de janvier à avril 1770; la seconde, sous la direction de Framery, en comprend douze, de mai 1770 à avril 1771. Au total, seize numéros.

*amateurs musiciens*, rédigée par le citoyen COCATRIX. N'ayant pu découvrir sur ledit « citoyen » d'autres renseignements que ceux donnés à son sujet par FÉTIS, je suis obligé de me borner à reproduire la courte notice que celui-ci lui a consacrée :

« COCATRIX (...), amateur de musique, né à la Rochelle vers 1770, se rendit à Paris en 1797, et y fut employé dans les bureaux de la marine, puis réformé en 1800. Assez bon musicien, il s'était lié avec le fournisseur Armand Séguin, amateur comme lui, qui lui suggéra le dessein d'écrire un journal concernant la musique. Ce journal parut en 1803, sous le titre de *Correspondance des professeurs et amateurs de musique, rédigée par le citoyen Cocatrix*. Il en paraissait une feuille in-4° chaque semaine. Cette publication ne se soutint qu'environ dix-huit mois. La rédaction en était faible, et manquait d'intérêt et de variété. Le rédacteur n'avait pas d'ailleurs le savoir nécessaire pour une telle entreprise, et ses opinions étaient entachées de beaucoup de préjugés de son temps. Vers la fin de 1804, COCATRIX s'est éloigné de Paris; on ignore ce qu'il est devenu[1]. »

COCATRIX ne s'en faisait pas accroire, puisque, simplement, il se qualifiait lui-même d'amateur. Mais, quoi qu'en dise FÉTIS, cet amateur n'était pas dénué d'un certain sens artistique, et son journal n'était pas aussi dépourvu d'intérêt, et surtout de variété, que l'affirme son biographe. Même, si l'on veut être informé du mouvement musical pendant les trois années que parut la *Correspondance*, on ne sera pas malavisé d'y avoir recours. Il est juste de reconnaître toutefois qu'elle est beaucoup plus intéressante au point de vue des faits proprement dits qu'en ce qui concerne la critique. De celle-ci, on peut dire qu'elle était à peu près nulle, par suite du manque de savoir et de connaissances justement signalé par FÉTIS chez ses rédacteurs. On trouve bien, dans la *Correspondance*, un certain nombre d'articles signés du nom de CARTIKA, l'excellent violoniste, qui y donnait de temps à autre des notices biographiques intéressantes sur des violonistes fameux, et aussi quelques articles du compositeur CAMBINI, qui ne manquaient ni de fond ni de solidité. Mais la critique courante n'existait vraiment pas, en dépit de certaines communications burlesques de WOLDEMAR, le violoniste toqué, et de divers articles portant pour signature tel ou tel pseudonyme d'amateur. Je le répète pourtant, la collection de la *Correspondance* est loin d'être inutile à consulter, et l'on y peut trouver profit. En réalité, le seul dépouillement des 167 numéros, qui forment la collection complète, offre un très vif intérêt, et il n'est pas un travailleur sérieux qui n'y puisse trouver d'utiles et précieux renseignements.

La *Correspondance des amateurs musiciens* existait encore lorsqu'on vit paraître, le 22 janvier 1804, le premier numéro d'une nouvelle feuille musicale, le *Journal de musique et des théâtres de tous les pays*, par une société de musiciens et de gens de lettres ». Ici, l'hésitation serait permise jusqu'à un certain point en ce qui touche la personnalité des rédacteurs de ce journal. Il me semble pourtant que celui-ci ne fait qu'un avec celui dont FÉTIS entreprit à cette époque la publication, et qu'il signale ainsi dans sa propre notice de la *Biographie universelle des musiciens* : « Lié d'amitié avec ROQUEFORT et DELAULNAYE, il (FÉTIS) conçut, avec ces littérateurs musiciens, le projet d'un journal de musique dont il parut quelques feuilles in-4° à la fin de l'année 1804; mais la littérature et la critique musicale n'excitaient alors qu'un médiocre intérêt, et il fallut renoncer à cette entreprise. » Et dans sa notice sur ROQUEFORT, il dit encore : « En 1804, nous commençâmes ensemble la publication d'un journal de musique, dont il ne parut que quelques numéros. »

Selon FÉTIS, son journal parut à la fin de 1804, tandis que la publication de celui que je mentionne ici est, comme on l'a vu, du commencement de cette année, le 22 janvier; mais il se peut très bien qu'à cinquante ans de distance, et pour un fait auquel il attachait peu d'importance, il se soit trompé sur une date qu'il donnait d'ailleurs sans précision. D'autre part, si l'on prend note de la présence auprès de lui, dans son *Journal*, de ses amis ROQUEFORT et DELAULNAYE, et si l'on remarque, dans celui dont je parle, un article signé de sa propre initiale F..., un autre qui porte la signature de Frotoquer, qui forme l'anagramme du nom de ROQUEFORT, un travail anonyme sur *la Danse armée des Grecs*, qui semble bien pouvoir être attribué à DELAULNAYE, lequel s'occupait beaucoup de la saltation[2], on sera sans doute amené à supposer, comme je le fais, que le *Journal de musique* publié par une société de musiciens et de gens de lettres n'était autre que celui de FÉTIS, ROQUEFORT et DELAULNAYE.

Quoi qu'il en soit, le *Journal de musique*, plus sérieux sans doute que la *Correspondance des amateurs musiciens*, était aussi moins agréable, et surtout moins varié. Un peu lourd, un peu épais, tranchons le mot, un peu pédant, il manquait essentiellement d'allure et de mouvement, se désintéressait un peu trop des faits d'actualité et était loin de se conformer au précepte antique : *utile dulci*. Ce qui paraît certain, c'est qu'il trouva peu de lecteurs, puisque sa publication cessa avec le huitième numéro. FÉTIS devait prendre sa revanche plus tard.

Quelques années s'écoulent, et il faut attendre jusqu'au mois de janvier 1810 pour voir paraître, sous ce titre mythologique et quelque peint bien l'époque : les *Tablettes de Polymnie*, un nouvel organe musical. Mais celui-ci, qui était dirigé par le chanteur et compositeur, Alexis DE GARAUDÉ, artiste d'ailleurs fort distingué, prenait plutôt l'allure et le ton d'un pamphlet que d'une publication impartiale et sérieuse. GARAUDÉ n'était certainement pas le seul rédacteur des *Tablettes de Polymnie*, qui paraissaient mensuellement, sous forme de revue, et l'on ne connaît pas beaucoup les autres, les articles ne portant généralement pas de signature. On sait cependant pertinemment que l'un des plus actifs était le compositeur CAMBINI, que nous avons trouvé déjà dans la *Correspondance* de COCATRIX. Musicien italien, depuis longtemps fixé en France, CAMBINI, absolument dépourvu du génie de l'invention, sinon d'une certaine

1. Rectifions quelques erreurs dans ces quelques lignes. D'abord, ce n'est pas en 1803, mais, comme il est dit plus haut, le 27 avril 1802, que le journal fit son apparition. Ensuite, il ne vécut pas seulement dix-huit mois, mais trois années pleines, soit jusqu'au 20 avril 1805. Enfin, il ne parut pas d'abord in-4°, mais in-8°, et il ne prit le titre indiqué que précisément lorsqu'il changea son format et devint bi-hebdomadaire; son titre primitif était celui que j'ai reproduit plus haut. Au reste, voici sa bibliographie exacte : 1re année (du 27 avril 1802 au 3 décembre 1803), 53 numéros; 2e année (du 1er janvier au 29 décembre 1804), 98 numéros; 3e année (du 5 janvier au 20 avril 1805), 16 numéros.

2. DELAULNAYE a publié un écrit ainsi intitulé : *De la Saltation théâtrale ou Recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens*, écrit qui fut couronné par l'*Académie des inscriptions* (1790).

habileté de forme, était doué d'une fâcheuse facilité d'écrire. Cette facilité lui avait permis d'écrire soixante symphonies, *cent quarante-quatre* quatuors pour instruments à cordes, un nombre invraisemblable d'autres compositions de divers genres, et enfin, avec quelques oratorios exécutés au Concert spirituel, une douzaine d'opéras et de ballets représentés tant à la Comédie-Italienne qu'au théâtre Louvois et au petit théâtre des Beaujolais. Malheureusement, cette immense quantité d'ouvrages n'avait obtenu qu'un succès négatif; et Cambini, de sa nature envieux et jaloux, en avait conçu une vive irritation contre les artistes mieux doués et plus heureux que lui vis-à-vis du public. Il crut trouver le moyen de s'en venger lorsque Garaudé, qui eut le tort de le laisser faire, lui eut confié une part de rédaction dans son journal, et il ne songea qu'à déverser sa bile sur des œuvres et des artistes qu'entouraient le respect et l'admiration de tous. On peut croire, au surplus, qu'il n'était pas le seul dans cet état d'esprit, car la critique des *Tablettes de Polymnie* se faisait remarquer non seulement par sa flagrante injustice, mais par son pédantisme, et surtout par un ton acerbe exclusif de toute espèce de courtoisie.

Parmi les artistes en vue, les *Tablettes* s'acharnaient particulièrement contre Spontini, et plus encore contre Méhul. Si, en parlant de Spontini, elles n'hésitaient pas à dire que *la Vestale* « était impurement écrite et que l'examen de la partition faisait de la peine », il faut voir de quelle façon elles traitaient l'admirable artiste qu'était Méhul, et comment elles appréciaient le plus accompli de ses chefs-d'œuvre, *Joseph*. Dans le numéro de juillet 1810, les *Tablettes* donnaient précisément une analyse de cette partition de *Joseph* qui est un acte de la plus insigne mauvaise foi et qui aurait dû faire rougir son auteur. On ne saurait reproduire ici dans son entier cette diatribe vraiment curieuse, que l'on attribua à Cambini et qui amena, comme on va le voir, la protestation indignée d'un noble et grand artiste; mais, comme échantillon, on peut faire connaître la façon dont l'écrivain appréciait le délicieux second acte du chef-d'œuvre :

« Le second acte, dit-il, n'a rien de bien remarquable; le chant des couplets de Benjamin, malgré le manque de couleur locale, serait passable pour nos oreilles corrompues, si une imitation obstinée des basses qui l'accompagnent n'en intervertissait la mélodie et ne la couvrait presque entièrement; mais le moyen de ne pas paraître savant! Les maîtres italiens (les orthodoxes, j'entends) se seraient contentés de fondre cette partie de basses dans les violons, en les faisant jouer très doux, et auraient mis aux basses des notes simples : le chant eût alors ressorti et repris sa place, et rien n'aurait pu nuire à son effet; car ces maîtres ont la bonhomie de croire que l'effet ne s'obtient qu'en laissant la mélodie à son aise.

« Le réveil de Jacob, fondu dans un trio, n'a ni la majesté, ni l'expression qu'on espérait y trouver; un chant commun, une recherche servile dans le choix des intonations, fatiguent et dépitent l'auditeur, et sans les dix dernières mesures qui terminent ce trio et qui ont quelque lueur de sensibilité, il serait parfaitement ennuyeux. Suit un trio entre Jacob et Benjamin, sans caractère, sans couleur, et dont la facture est même très médiocre; puis de petits bouts d'hymnes qui ne sont qu'un placage d'accords, et un final dont les détails ne sont dus qu'au poète, et qui finit par un chœur à grand bruit : voilà ce qui constitue la musique du second acte. »

Tout l'article, très long et très développé, était écrit sur ce ton. Il est probable qu'il produisit dans le monde artistique une sorte de scandale, l'admiration étant grande pour Méhul et pour ses ouvrages. Ce qui est certain, c'est qu'il amena un résultat que l'auteur n'avait sans doute pas prévu. Ce résultat, ce fut une rude apostrophe d'un des patriarches de la musique française, du vieux Gossec, alors âgé de soixante-dix-sept ans, et qui était, avec Méhul et Cherubini, l'un des trois inspecteurs du Conservatoire. Indigné de la petite infamie dont le journal se rendait coupable, Gossec ne put se retenir et lui adressa la lettre suivante, écrite de la bonne encre, comme on peut le voir :

« A Messieurs les propriétaires des *Tablettes de Polymnie*.

« Paris, ce 28 août 1810.

« Messieurs,

« Depuis le 6 mai dernier, époque de mon abonnement à vos *Tablettes de Polymnie*, j'ai reçu trois numéros de cette feuille (mai, juin et juillet). Je vous renvoie ceux de mai et de juin, et je garde celui de juillet comme un monument curieux d'injustice ou d'impéritie, ou de délire...

« Je me suis inscrit avec plaisir sur la liste de vos abonnés, dans l'espoir de ne trouver dans ces feuilles que des choses instructives dictées par la justice et l'impartialité. Aujourd'hui, j'y rencontre des articles diffamans, dirigés contre des ouvrages admirés de toute l'Europe, et déprisés ici pas quelques misérables pigmées en fait de musique; des articles, dis-je, enfantés sans doute par l'ignorance, ou par un esprit de parti, et peut-être par un motif plus puissant que je n'ose interpréter.

« Je vous prie, messieurs, de faire disparaître mon nom de la liste de vos abonnés, et de vous dispenser de m'envoyer vos *Tablettes*, que je ne veux plus recevoir. Disposez en faveur de quelque malheureux, ou comme il vous plaira, du reste de l'argent de mon abonnement; j'en fais absolument l'abandon.

« Je suis votre serviteur.

« Gossec.

« L'un des inspecteurs du Conservatoire. »

Malgré tout, et en dépit de la façon dont on y entendait la critique, les *Tablettes de Polymnie* ne sont pas inutiles à consulter, et si le recueil était peu estimable en raison de l'inconvenance de sa polémique et de son véritable manque de probité artistique, il reste une source de renseignements qu'on aurait peine à trouver ailleurs. Malheureusement, son existence fut courte, peut-être à cause de sa conduite, qui n'était pas pour lui attirer de nombreuses sympathies, et au mois d'octobre 1811, il se vit obligé de cesser sa publication.

On ne voit guère à signaler ensuite qu'un journal éphémère, qui parut deux fois par semaine pendant les trois mois de juillet, août et septembre 1819, sous le titre de *l'Indicateur musical français et étranger*, et sous la direction d'un amateur de musique nommé César Gardeton. Je n'ai pas eu sous les yeux ce journal, dont, sans doute, on aurait peine aujourd'hui à rencontrer un exemplaire; mais si j'en juge par les autres publications de son propriétaire, il devait être

fait sans plan, sans ordre et sans méthode, et présenter un médiocre intérêt. Gardeton publia, en effet, deux années d'un almanach spécial intitulé *Annales de la musique* (pour 1819 et 1820) et une prétendue *Bibliographie musicale de la France* (1822), qui sont bien les compilations les plus maladroites qu'on puisse imaginer, outre qu'elles fourmillent des erreurs les plus grossières.

Par tout ce qui précède, on peut voir ce que fut la presse musicale en France pendant plus d'un demi-siècle, c'est-à-dire à partir de la première tentative faite en 1756 par les rédacteurs du *Sentiment d'un harmoniphile* : elle se réduit à plusieurs essais, les uns intéressants, mais insuffisants, comme le *Journal de musique* et la *Correspondance des amateurs musiciens*, d'autres plus sérieux sans doute et plus dignes d'attention, mais entachés d'un vice originel, comme les *Tablettes de Polymnie*[1] Les défauts des uns et des autres, joints à l'indifférence complète dont le public donnait la preuve alors à l'égard de l'étude des questions musicales, firent que ces essais demeurèrent inutiles et ne produisirent pas les résultats qu'on en eût pu espérer. Nous approchons cependant du moment où un artiste instruit, à l'intelligence vigoureuse, joignant à une ferme volonté un esprit de vulgarisation remarquable, allait forcer ce public à l'écouter en se faisant comprendre de lui, et en donnant de l'intérêt à des discussions que nul encore n'avait su lui rendre familières et profitables. Cet homme, resté unique en son genre par la généralité de ses connaissances, par son savoir immense, par l'habileté avec laquelle il savait mettre ses explications à la portée de ceux-là mêmes qui n'étaient point des professionnels, et communiquer à tous l'amour de l'art qu'il chérissait, c'était Fétis, qui allait enfin, avec sa *Revue musicale*, opérer en France une sorte de révolution, fonder en ce pays la véritable presse musicale, et par son exemple encourager la création d'un grand nombre de publications qui, à sa suite, ont rendu et rendent chaque jour les plus grands et les plus signalés services.

Fétis a donné lui-même, dans sa notice de la *Biographie universelle des musiciens*, des détails circonstanciés, qu'il n'est pas inutile de reproduire, sur la création du journal fondé par lui :

« Vers la fin de 1826, engagé dans de grands travaux de différents genres, il (Fétis) conçut un projet que plusieurs de ses amis condamnèrent comme téméraire, et dont ils considérèrent la réalisation comme impossible : ce projet était celui d'un journal uniquement consacré à la musique. Jamais publication de ce genre n'avait pu subsister en France, car personne (les musiciens pas plus que d'autres) ne lisait ce qui concerne la musique, et l'on ne croyait pas qu'il fût possible de former une classe de lecteurs pour un écrit spécialement consacré à cet art. Dans le premier projet de Fétis, Castil-Blaze devait s'associer à lui, et se charger de rendre compte des représentations d'opéras et des concerts. Mais des engagements antérieurs ne permirent pas à ce critique de prendre part à la nouvelle entreprise projetée, et Fétis prit dès lors la résolution de faire seul ce journal, convaincu qu'il y aurait, dans l'unité de doctrine et de vues d'un tel écrit, avantage pour le public et pour l'art. C'est contre ce projet gigantesque que s'élevèrent les amis de Fétis, persuadés que les forces d'un seul homme ne pourraient y suffire. Cependant, ils ne purent ébranler sa résolution, et la *Revue musicale* parut, pour la première fois, au commencement du mois de février 1827[2], et fut continuée sans interruption jusqu'à la fin de la huitième année, au mois de novembre 1835[3] A l'exception de dix ou douze articles, Fétis rédigea seul les cinq premières années, dont l'ensemble forme environ la valeur de *huit mille pages* in-8° ordinaire. Pendant les trois premières années, il donna chaque semaine vingt-quatre pages d'impression, d'un caractère petit et serré, et la quatrième année, trente-deux pages d'un plus grand format. Pendant ce temps, il lui fallut assister à toutes les représentations d'opéras nouveaux, aux reprises des anciens, aux débuts des chanteurs, aux concerts de tout genre, visiter les écoles de musique, s'enquérir des nouveaux systèmes d'enseignement, visiter les ateliers des facteurs d'instruments pour rendre compte des nouvelles inventions ou des perfectionnements, analyser ce qui paraissait de plus important dans la musique nouvelle, lire ce qui était publié, en France ou dans les pays étrangers, sur la théorie, la didactique ou l'histoire de la musique, prendre connaissance des journaux relatifs à ces arts publiés en Allemagne, en Italie et en Angleterre, et même consulter un grand nombre de revues scientifiques, pour les faits négligés par ces journaux, et tout cela, sans négliger les devoirs de professeur de composition au Conservatoire, et sans interrompre d'autres travaux sérieux... Il était peut être impossible qu'au milieu de tant d'activité et dans une rédaction si rapide, il ne se glissât point des erreurs de faits, et, sans doute, on peut en signaler plusieurs; mais il ne faut pas oublier que souvent les articles étaient improvisés dans l'imprimerie, lorsque la *copie* manquait pour remplir le journal, ou lorsque quelque circonstance obligeait à changer inopinément, et au moment de mettre sous presse, la disposition primitivement adoptée. Des négligences de style se font aussi remarquer dans la rédaction de la *Revue musicale;* les mêmes considérations peuvent peut-être leur servir d'excuse... Ce journal a d'ailleurs produit un grand bien en France : il y a augmenté le nombre des amateurs de musique, a échauffé leur zèle, fait fonder en beaucoup de lieux des écoles et des concerts publics; il a formé des lecteurs à la littérature musicale et des critiques pour les journaux; l'érudition en musique a même fait tant de progrès parmi les Français, depuis la publication de la *Revue*, que les livres qui y sont relatifs, et qui étaient autrefois dédaignés, se vendent maintenant à des prix très élevés. »

Nous voyons, par ce récit de Fétis, dans quelles conditions il se trouvait pour fonder sa *Revue musicale*, dont il ne tarda pas à réaliser le projet. En lançant, au mois de janvier 1827, le numéro-prospectus du nouveau recueil, il s'exprimait comme on va le voir dans l'appel qu'il adressait au public en tête de ce numéro. Il ne me semble pas non plus

1. Je n'ai pas parlé, et pour cause, de diverses publications qui pourraient amener une confusion et qui fleurirent surtout à l'époque de la Révolution, telles que le *Journal hebdomadaire de musique*, le *Journal d'Euterpe*, le *Journal des Troubadours*, etc. Malgré leurs titres, ce n'étaient point là de véritables journaux, mais simplement des publications périodiques de musique pure, soit pour le chant, soit pour la harpe, le piano, la guitare, etc.

2. Comme on le verra plus loin, le numéro spécimen est du mois de janvier.

3. Fétis se trompe : c'est à la fin de la neuvième année qu'il faut lire.

inutile de reproduire en entier ce morceau, qui appartient de droit à l'histoire de la presse musicale[1] :

### Utilité d'un journal de musique et plan de celui-ci.

« Le besoin de savoir agite le monde entier : la civilisation s'avance à pas de géant et renverse tout ce qui lui est opposé. Parvenue au point où elle est, elle inspire à chacun le désir d'être instruit de tout ce qui le touche soit dans ses droits, ses devoirs ou ses plaisirs. Il n'est point d'homme bien élevé qui, de nos jours, reste volontairement étranger aux questions qui se traitent devant lui. Le langage des arts, celui des sciences même deviennent chaque jour plus populaires. Le temps des secrets est passé pour toute chose, et celui qui viendrait aujourd'hui parler des *mystères de son art* se ferait siffler.

« Mais par cela même qu'on veut savoir beaucoup, on est forcé d'apprendre vite. Or, rien n'est plus propre à communiquer promptement les notions dont on a besoin dans le monde que les journaux, soit quotidiens, soit périodiques. A mesure qu'on avance dans la civilisation, les besoins se spécialisent et demandent de nouveau organes. Les feuilles politiques, destinées à éclairer la société sur ses intérêts les plus chers, ne peuvent accorder que peu d'espace à des objets qui ne sont pour elles que secondaires, tels que les découvertes et les inventions qui se font chaque jour dans les sciences, les arts et l'industrie. Leurs rapides revues, leurs analyses légères ne peuvent donc être considérées que comme une sorte d'invitation d'examiner les faits qu'elles énoncent ou les opinions qu'elles émettent. De là, l'utilité des journaux littéraires, scientifiques, de théâtre et autres, qui se subdivisent encore en une foule d'objets particuliers. Quoique moins avancée sous ce rapport que d'autres pays voisins, la France possède cependant un nombre considérable d'écrits périodiques en tous genres ; la musique seule, moins favorisée que les autres productions du génie de l'homme, n'y a point eu jusqu'ici d'organe qui ne parlât que son langage, tandis que l'Allemagne possède cinq journaux ou revues sur cet objet, l'Angleterre quatre, et plusieurs autres pays du Nord au moins un.

« J'ai dit que la France n'a point eu jusqu'à ce moment de journal consacré à la musique : cela n'est point exact. En 1770, Framery essaya d'en établir un qui paraissait une fois par mois, mais qui n'eut qu'une courte existence[2]. L'année 1802 vit éclore une *Correspondance des amateurs*, et plus tard, on eut les *Tablettes de Polymnie*. Mais le temps n'était pas venu pour ces sortes de publications : de pareils écrits ne s'adressaient alors qu'aux musiciens de profession, et le nombre de ceux qui s'intéressaient aux progrès de leur art n'était point assez considérable pour alimenter un journal qui leur fût spécialement destiné.

« La position est changée : ce qui le prouve, ce sont les demandes qui nous sont adressées de toutes parts, et auxquelles nous ne faisons que céder en jetant cet écrit dans la circulation. Nous ne ferons point de promesses, point de pompeux *prospectus*. Nous ne vanterons point d'avance notre impartialité, notre zèle, notre conscience ; à quoi tout cela servirait-il? On verra bien. A l'égard de notre plan, le voici.

« Nous examinerons toutes les questions qui se rattachent à la musique, sous les rapports historiques, de théorie ou de pratique ; nous analyserons les ouvrages nouveaux relatifs à cet art, les compositions nouvelles de quelque genre que ce soit, et les perfectionnements de méthode qui seront publiés soit en France, soit dans les pays étrangers. Nous rendrons compte des représentations d'opéras nouveaux, des concerts, des cours, des inventions ou des perfectionnements d'instruments. Nous donnerons des notices sur les artistes les plus célèbres; enfin, nous annoncerons toute la musique aussitôt qu'elle sera publiée. Il nous a paru qu'il serait utile de joindre à des analyses des exemples notés pour en éclairer le sens, et nous avons pris des mesures pour remplir cet objet d'une manière satisfaisante. Nos souscripteurs recevront chaque trimestre un portrait lithographié d'un compositeur, d'un chanteur ou d'un instrumentiste célèbre.

« Le succès de notre journal est assuré si nous lui donnons le degré d'intérêt dont il est susceptible; sinon ce ne sera pas la faute du public, et nous ne nous plaindrons pas. Nous montrons dans ce *prospectus* et *spécimen* ce que nous voulons faire; mais comme il est dans la nature des choses qu'on s'instruit par l'expérience, nous espérons faire mieux à mesure que nous avancerons. »

Fétis, qui n'était pas la modestie en personne, s'exprimait pourtant ici avec une réserve et une retenue parfaites. Lorsqu'il fonda la *Revue musicale*, il avait quarante-cinq ans, c'est-à-dire qu'il était dans toute la force et la vigueur de l'âge. Il avait bien réfléchi à son entreprise, s'était rendu compte des défauts de celles qui l'avaient précédée, de manière à les éviter, et l'on peut croire qu'il s'était soigneusement outillé pour être sûr de la mener à bien et grouper toutes les chances en faveur du succès. Compositeur, théoricien et professeur, écrivain déjà exercé, il réunissait d'ailleurs toutes les conditions qui semblaient devoir assurer ce succès. Il ne faisait, comme il le disait, aucune promesse, mais il comptait sur son savoir, sur son intelligence, sur son activité, pour tenir celles qu'il s'était faites à lui-même, et il eut raison. En fait, on peut dire que du premier coup, et dans les conditions où se trouvaient alors tout à la fois la presse périodique et la musique, il fit un recueil excellent. Et comme, on peut le dire aussi, il le faisait à peu près à lui seul, et que ce recueil paraissait toutes les semaines, sous forme de revue, par cahiers de 24, puis de 32 pages in-8°, il est presque permis de qualifier son entreprise de colossale, d'autant plus que l'homme qui ne craignait pas d'en endosser la responsabilité avait déjà la charge d'une classe de composition au Conservatoire et de la direction de la bibliothèque de cette institution. En réalité, on ne saurait lui savoir trop de gré de son courage, de son effort, et du talent qu'il sut déployer en cette occurrence. Quant à l'immense service qu'alors il rendit à l'art, il est incontestable.

Si l'on feuillette la première année de la *Revue musicale*, on est vraiment frappé du rôle utile et du

1. Voici le titre complet de ce numéro spécimen : *Revue musicale, rédigée par une société de musiciens, compositeurs, artistes et théoriciens, et publiée par M. Fétis, professeur de composition à l'École royale de musique et bibliothécaire de cet établissement.*

2. Nous avons vu plus haut que ce n'est pas Framery qui fonda ce journal, mais qu'il en prit seulement la direction lorsque celui-ci était agonisant.

caractère sérieux et instructif donnés à la publication, en même temps que de la variété que l'auteur a su y introduire. Etudes historiques sur les sujets les plus divers, biographies d'artistes célèbres, traductions intéressantes de journaux étrangers, discussions esthétiques, tout y trouve sa place, sans négliger aucunement l'actualité, et en tenant un compte exact et complet de tout ce qui touche le mouvement musical contemporain.

Au point de vue historique, il faut signaler une longue étude sur l'*Etat actuel de la musique en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France*, une autre sur *les Manuscrits relatifs à la musique qui se trouvent dans les principales bibliothèques de l'Europe*, d'autres sur *l'Authenticité du* Requiem *de Mozart*, sur un *Manuscrit du treizième siècle de Jérôme de Moravie*, sur *la Collection manuscrite d'ancienne musique française de Michel Danican-Philidor*, sur les *Journaux de musique publiés dans les divers pays de l'Europe*; puis, des articles sur *le Roi des violons, les Révolutions de l'orchestre, l'Expression musicale, les Instruments nationaux, la Contrebasse et son archet, l'Ancienne Musique des Irlandais, le Récitatif, les Chants populaire de la Grèce moderne, le diapason, le Concerto, le Travail de Villoteau sur la musique des peuples orientaux, le Chant et les chanteurs, la Solmisation et le solfège, l'Exécution musicale, un Manuscrit autographe de Doni, les Derniers Moments et la mort de Beethoven, le Métronome de Maelzel, la Harpe à double mouvement d'Erard*, etc. On voit combien tout cela est substantiel et intéressant, en y joignant des notices biographiques sur de grands artistes, les compositeurs Josquin Desprès, Gregorio Allegri, Viadana, Scarlatti, Cimarosa, Beethoven, D'Alayrac, Della Maria, Conti, le théoricien Cerone, le virtuose Dragonetti, le musicographe Charles Burney, les cantatrices Elisabeth Billington, Caterina Gabrielli... L'actualité, je l'ai dit, n'est pas traitée avec moins de soin. Avec les analyses des ouvrages représentés à l'Opéra, à l'Opéra-Comique, au Théâtre-Italien, même à l'Odéon et aux Nouveautés, où alors on s'occupait de musique, on trouve des comptes-rendus des séances de l'Académie des beaux-arts, de tous les concerts importants, des concours et des exercices du Conservatoire et de l'Ecole de musique religieuse de Choron, de l'Exposition des produits de l'industrie en ce qui concerne les instruments, des critiques raisonnées de tous les livres, traités théoriques, méthodes d'enseignement, etc., qui paraissaient en France où à l'étranger. Enfin, des nouvelles étrangères abondantes, des communications de province, des notices nécrologiques, des anecdotes, complètaient l'ensemble d'une publication excellente et telle qu'on n'en connaissait pas jusqu'alors. En résumé, tout artiste, tout amateur qui voulait se tenir au courant de l'ensemble du mouvement musical non seulement en France, mais à l'étranger, dans quelque ordre d'idées que ce fût, pouvait, pour la première fois, grâce à la *Revue musicale*, être exactement et complètement renseigné sur tous les faits de nature à solliciter et à retenir son attention.

Fétis continua ainsi jusqu'au moment où, à la suite de la révolution de 1830, qui séparait la Belgique de la Hollande en établissant son indépendance, il fut appelé par le roi Léopold à la direction du Conservatoire de Bruxelles et à celle de la chapelle du souverain. Cette situation nouvelle l'obligeait naturellement à s'éloigner de Paris, et vers le milieu de l'année 1832, il dut aller se fixer définitivement à Bruxelles. Dans ces conditions, qu'allait devenir la *Revue musicale*, objet de tant de soins et d'affection de la part de son fondateur? Fétis en confia la direction à son fils Edouard, qui, sous l'impulsion que lui-même ne cessait de lui donner malgré son éloignement, en continua la publication pendant trois années, c'est-à-dire jusqu'à sa fusion avec la *Gazette musicale*, récemment créée, comme nous allons le voir.

C'est le 5 janvier 1834 que parut le premier numéro de la *Gazette musicale de Paris*, fondée et dirigée par Maurice Schlesinger, éditeur de musique, fils d'Adolphe Schlesinger, lui-même l'un des plus importants éditeurs de musique de Berlin, celui que Beethoven, dans ses lettres, appelait « l'éditeur juif ». Maurice Schlesinger, qui fut l'éditeur des œuvres de Meyerbeer, était établi depuis plusieurs années à Paris, lorsque lui vint l'idée de créer un nouveau journal de musique. Il réunit un corps de rédaction qu'on pourrait qualifier de franco-allemand, car, à côté des noms de Castil-Blaze, de Berlioz, d'Halévy, d'Adolphe Adam, de J. d'Ortigue, que je n'ai pas à faire connaître, on y trouvait ceux de Joseph Mainzer, de François Stoepel, de Marx, de Seyfried, d'Anders, de Duesberg, etc., sur lesquels quelques renseignements ne seront sans doute pas inutiles.

Tous étaient Prussiens, comme Schlesinger, à l'exception de Seyfried, qui était chef d'orchestre à Vienne, où il était né. Joseph Mainzer, dont l'existence fut singulièrement agitée, avait vu le jour à Trèves, où il fut ordonné prêtre en 1828, à peine âgé de dix-neuf ans. Il avait fait de bonnes études musicales, et consacra presque toute sa vie à l'enseignement du chant populaire, ouvrant des écoles et publiant une foule de traités et de manuels pour cet enseignement, d'abord en Allemagne, puis en France, et enfin en Angleterre, où il se fixa définitivement. Il venait de s'établir à Paris, lorsque parut la *Gazette musicale*, dont il fut bientôt l'un des collaborateurs les plus actifs, en même temps que du *Monde dramatique* et du *National*. Il donna à la *Gazette* plusieurs séries d'articles sur divers sujets : *La Chapelle Sixtine à Rome, Sur l'instrumentation, De la Musique et de la poésie nationales, Vienne et la synagogue juive*... Il fit représenter au théâtre de la Renaissance un grand opéra en quatre actes, *la Jacquerie* (1839), avec succès; mais le plus singulier, c'est qu'après avoir été pendant plusieurs années le collaborateur de Berlioz, il publia en 1838 le premier numéro (et unique) d'une revue intitulée *Chronique musicale*, qui n'était, en une centaine de pages in-octavo, qu'un long pamphlet exclusivement consacré à Berlioz et à ses œuvres[1].

Mainzer était un musicien instruit et de talent. François Stoepel était un ambitieux dont l'éducation musicale resta incomplète, qui ne manquait point d'intelligence, mais dont les connaissances s'avéraient trop superficielles. Ne trouvant pas à se faire en Allemagne la situation qu'il avait rêvée, bien qu'il y eût publié divers écrits, fondé un journal dont le succès fut nul et fait paraître quelques compositions, il vint à Paris, créa une école de musique qui ne réussit pas, et devint l'un des rédacteurs les plus laborieux de la *Gazette musicale*. Dans le seul cours de la première année, il y donna, entre autres,

1. Né à Trèves en 1807, Mainzer mourut à Manchester en 1851.

les travaux suivants : *Georges Onslow*, esquisse biographique, compte rendu de *Neuf mélodies d'Hector Berlioz*, *Sur les quintes et les octaves cachées*, *Ferdinand Hiller*, notice biographique, *De Spontini et du caractère de ses productions dramatiques*, *Essai sur la poétique de la musique instrumentale*[1]...

Je n'ai pas à parler longuement d'Adolphe-Bernard MARX, suffisamment connu par les nombreux et importants travaux théoriques et historiques qui lui ont valu une si grande renommée. Directeur de la *Gazette musicale de Berlin*, fondée par SCHLESINGER père, collaborateur de la *Cæcilia* et du *Lexique universel de musique* de SCHILLING, directeur de musique à l'Université de Berlin, il n'avait sans doute que peu de temps à accorder à la *Gazette musicale de Paris*, où l'on ne trouve de lui, pour la première année, qu'une *Esquisse biographique de Berthoven*[2].

Gottfried-Engelbert ANDERS était un être mystérieux et assez singulier. Après avoir fait de bonnes études musicales à Bonn, sa ville natale, il vint se fixer à Paris en 1829, et quelques années plus tard, en 1833, il était chargé, à la Bibliothèque royale, de la conservation du dépôt de la musique. C'est là que j'eus l'occasion de le connaître, lors de la publication de mes premiers essais dans la presse, et je trouvai en lui un homme de bon conseil, de savoir réel et de grande obligeance, en dépit de son état valétudinaire et de son infirmité (il boitait d'une jambe). Dès la fondation de la *Gazette musicale*, il fit partie de sa rédaction, et donna tout d'abord une longue série d'articles bien faits sur la partie instrumentale de l'Exposition des produits de l'industrie. Bientôt, il s'occupa assez activement de ce qu'on appelle « la cuisine » du journal, et surtout, c'est lui qui dressa, presque jusqu'à sa mort, les excellentes tables de la *Gazette*, dont on peut dire que l'utilité est inappréciable. ANDERS, a-t-on dit, travaillait beaucoup, et, pendant longtemps, prépara des matériaux pour deux grands ouvrages, une littéraire générale de la musique et un grand Dictionnaire théorique, historique et biographique de l'art, dont il n'eut pourtant jamais la force ou le courage d'entreprendre la rédaction. La vérité, c'est qu'ANDERS, qui avait su réunir une bibliothèque musicale superbe et d'une richesse rare, passait uniquement sa vie à lire et à prendre des notes, sans jamais écrire une ligne. Et le malheur, c'est qu'il avait l'étrange manie de tracer ces notes en signes hiéroglyphiques, que lui seul pouvait comprendre, de telle sorte qu'à sa mort, cet unique fruit de ses recherches est resté stérile et inutile. ANDERS n'a publié que deux écrits de peu d'étendue : *Nicolo Paganini, sa vie, sa personne, et quelques mots sur son secret* (1831), et *Détails biographiques sur Beethoven* (1839)[3].

J. DUESBERG, écrivain resté obscur, avait, lui aussi, quitté l'Allemagne pour venir se faire une situation à Paris, où il devint le correspondant de divers journaux de son pays. Il entra à la *Gazette musicale* peu de temps après sa fondation, mais n'y donna jamais de travaux orginaux. Il ne s'y rendit pas moins fort utile en lui fournissant, jusqu'à sa mort, de nombreuses traductions ou analyses de livres et de travaux allemands. C'est aussi DUESBERG qui fut chargé de « mettre sur pied » et de rendre lisibles les articles que Richard WAGNER (qui, nul ne l'ignore, ne sut jamais écrire correctement le français) fournit à la *Gazette musicale* au cours des années 1840, 1841 et 1842 : *Visite à Beethoven*, *La Musique allemande*, *Du Métier de virtuose et de l'indépendance des compositeurs* (1840), *De l'Ouverture*, *Un Musicien étranger à Paris*, *Caprices esthétiques*, *le Freischutz*, *Une Soirée heureuse* (1841), *la Reine de Chypre* (1842). DUESBERG traduisit particulièrement divers fragments intéressants des écrits de Charles-Marie de WEBER[4].

Quant à SEYFRIED, pas plus que MARX, il ne montra de fécondité à la *Gazette musicale*. On ne trouve de lui, dans la première année de ce journal, que deux articles peu importants : l'un sur *l'Origine de l'orgue*, l'autre sur *la Musique en Chine*. SEYFRIED est trop connu comme compositeur et comme chef d'orchestre pour qu'il y ait lieu d'en parler longuement ici[5].

On voit ce qu'était la rédaction de la *Gazette musicale* du côté allemand; plus active peut-être que du côté français, si toutefois on excepte BERLIOZ. Dès les premiers jours, en effet, celui-ci, qui, il n'est pas besoin de le dire, se rendait compte de l'utilité que pouvait avoir pour lui un journal à sa dévotion (et qui sut s'en servir, y avait pris une place prépondérante. En dehors de certains articles d'actualité, de quelques fantaisies musicales qu'on devait retrouver plus tard dans *les Soirées de l'orchestre*, telles que *Rubini à Calais* et *le Suicide par enthousiasme*, il publia, la première année, plusieurs études importantes sur GLUCK, sur son *Iphigénie en Tauride* et sur le *Guillaume Tell* de ROSSINI. HALÉVY, de son côté, donnait divers articles intéressants : *Ali-Baba et sainte Cécile*, *les Canons de M. Cherubini* et une grande notice sur BOIELDIEU, qui venait de mourir. Quant à la collaboration d'Adolphe ADAM, elle est presque nulle pour cette première année, et celle de CASTIL-BLAZE et de D'ORTIGUE se borne à deux ou trois articles, d'ailleurs assez importants.

La *Gazette musicale* suivait donc tranquillement son chemin, concurremment avec la *Revue musicale*, moins doctrinaire que celle-ci, faisant preuve de moins d'idées générales, et se laissant aller un peu au hasard, mais, en somme, assez jeune et assez vivace. Toutes deux, sans doute, eussent pu continuer de vivre côte à côte. Mais il est permis de croire que FÉTIS pouvait être désireux de se soustraire à l'obligation de s'occuper, à soixante-quinze lieues de Paris, d'un journal paraissant en cette ville, d'autant que l'importance et la responsabilité de la haute situation qui lui était faite à Bruxelles ne lui permettaient pas d'accorder à ce journal toute l'attention possible. Qu'elle vînt de lui ou de SCHLESINGER, il est à peu près certain que l'idée d'une fusion en une seule feuille de la *Revue musicale* et de la *Gazette musicale* se fit jour d'un côté, et qu'elle fut bien accueillie de l'autre. En fait, des arrangements furent pris en ce sens, un traité intervint, et au mois de novembre 1835, la *Revue musicale* disparaissait, tandis que son titre s'ajoutait à celui du journal de SCHLESINGER, qui prenait alors celui de *Revue et Gazette musicale de Paris*, FÉTIS s'y réservant d'ailleurs une place et en restant le collaborateur.

La situation de la *Revue et Gazette musicale* devenait, par ce fait, particulièrement importante, et peu à peu, on voit sa rédaction se corser et s'enrichir de noms nouveaux. Au premier rang, brille celui de LISZT, qui ne laisse pas que de montrer une certaine

1. STEPPEL était né, en 1793, à Oberhelderungen; il succomba à une maladie de langueur, à Paris, en 1836.
2. Né à Halle en 1795, MARX mourut à Berlin en 1866.
3. ANDERS, né à Bonn en 1795, est mort à Paris en 1866.
4. Dresme était né à Munster en 1793; il mourut à Paris en 1864.
5. Il est né et mort à Vienne, 1776-1841.

activité, et qui, entre autres, publie sous ce titre : *Lettres d'un bachelier ès musique,* une longue série d'articles laquelle se poursuit pendant plusieurs années, ce qui ne l'empêche pas de donner aussi des études analytiques sur les compositions des pianistes ses confrères, THALBERG, Charles-Valentin ALKAN, SCHUMANN, CHOPIN, etc. L'excellent Stephen HELLER se montre aussi de temps à autre, en des articles critiques pleins de savoir et d'élégance. Puis, on voit paraître tour à tour le vénérable BERTON, l'auteur de *Montano et Stéphanie,* BOTTÉE DE TOULMON, le successeur de FÉTIS à la Bibliothèque du Conservatoire, X. BOISSELOT, Auguste MOREL, Germanus LE PIC, ELWART, STÉPHEN DE LA MADELEINE, F. DANIOU, Adrien DE LA FAGE, dont les recherches historiques étaient dignes d'intérêt, A. DE PONTÉCOULANT, le violoniste et chanteur Henri PANOFKA; mais surtout viennent prendre une grande place Henri BLANCHARD, l'ancien chef d'orchestre des Variétés, qui fut aussi dramaturge à ses heures, Georges KASTNER, Maurice BOURGES, Edouard MONNAIS, qui prend bientôt l'habitude de signer ses articles du pseudonyme de Paul Smith, Louis BELLSTAB, qui envoie de Berlin des correspondances intéressantes, sans compter quelques simples dilettantes tels que Charles MÉRAUD, le futur secrétaire de la préfecture de la Seine, Adolphe GUÉROULT, le futur directeur de l'*Opinion nationale,* Victor SCHŒLCHER, Ernest LEGOUVÉ, Hippolyte PRÉVOST, P. RICHARD, de la Bibliothèque royale... De la rédaction primitive, BERLIOZ reste le plus actif. A un moment même, il se multiplie avec une sorte de rage. Tout lui est bon : critique de théâtres, comptes rendus de concerts, analyses de publications nouvelles, biographies, jusqu'à des questions d'acoustique, il touche à tout, et l'on voit parfois jusqu'à trois articles signés de son nom dans le même numéro. C'est à cette époque qu'il publie ses belles études sur les symphonies de BEETHOVEN et divers fragments de son *Voyage en Allemagne,* ainsi que la série d'articles d'où devait sortir le *Traité d'instrumentation*[1].

A mesure que les années s'écoulaient, certains collaborateurs disparaissaient, dont d'autres venaient prendre la place. La liste en est longue, car on peut dire que, pendant près d'un demi-siècle, il n'est guère d'écrivain s'occupant de choses musicales dont le nom n'ait figuré dans les colonnes de la *Revue et Gazette.* A ceux de Léon KREUTZER, J.-B. LAURENS, Amédée MÉREAUX, l'excellent pianiste qui était feuilletoniste musical du *Journal de Rouen,* MEIFRED, MARTIN (d'Angers), qu'il faut signaler maintenant, viennent se joindre bientôt ceux de Georges BOUSQUET, Oscar COMETTANT, Gustave HEQUET (qui signe surtout du pseudonyme de Léon Durocher), D.-A.-D. SAINT-YVES, puis Adolphe BOTTE, Paul BERNARD, Arthur POUGIN, Maurice CRISTAL (de son vrai nom Maurice Germa), Mathieu DE MONTER, et plus tard encore A. THURNER, Charles BANNELIER, Elias DE RAUZE (pseudonyme d'Achille de Lauzières), Edmond NEUKOMM, Charles BEAUQUIER, qui n'était pas encore député, H. LAVOIX fils, Octave FOUQUE, Ad. JULLIEN, Ernest DAVID, P. LACOME... Parmi ces derniers, plusieurs ramenèrent le journal dans la voie des sérieuses études historiques, qui avaient été un peu négligées pendant quelques années. A mentionner, sous ce rapport, une série d'études sur les musiciens du XVIII^e siècle (CAMPRA, DUNI, PHILIDOR, MONDONVILLE, MOURET, FLOQUET, GRESNICK, MARTINI, DEZÈDES, DEVIENNE, DELLA MARIA), par Arthur POUGIN, ainsi qu'un long travail sur ROSSINI et un autre sur la *Jeunesse d'Hérold;* d'Edmond NEUKOMM, *Moschelès, sa vie et ses œuvres, Grimm et la musique de son temps,* une biographie de WEBER; d'Ernest DAVID, *Hasse et ses contemporains, Claudio Monteverde, Adrien Willaert et l'école vénitienne;* de Mathieu DE MONTER, une longue étude sur BERLIOZ; d'AD. JULLIEN, *Goethe et la musique, la Saint-Huberty, la Musique et les Philosophes au dix-huitième siècle;* d'H. LAVOIX fils, *Les Traducteurs de Shakespeare en musique, la Musique et l'imagerie;* d'Octave FOUQUE, *la Salle Ventadour,* etc.

Après une existence brillante de près d'un demi-siècle, pendant laquelle elle avait vu son autorité et sa renommée s'établir non seulement en France, mais à l'étranger, de la façon la plus solide et la plus honorable, la *Revue et Gazette musicale* était parvenue, on peut le dire, à l'apogée de sa fortune. C'est à ce moment qu'elle disparut tout à coup, d'une façon qu'on pouvait qualifier de bizarre, si ce fait singulier n'avait pas pour cause première une situation qui allait devenir dramatique. En 1846, Maurice SCHLESINGER avait cédé son fonds d'édition musicale à Gemmy BRANDUS, qui, par ce fait, était devenu en même temps propriétaire et directeur du journal fondé par lui. Celui-ci, étant mort en 1873, eut pour successeur son frère Louis BRANDUS, qui continua, comme il l'avait fait lui-même, la publication de la *Revue et Gazette musicale.* Le journal parut ainsi jusqu'à la fin de l'année 1880, et c'est alors que, à la surprise générale, sa publication cessa subitement, sans avis préalable, et sans que rien eût pu faire prévoir cette disparition. Quelques années plus tard (1887), Louis BRANDUS, qui, tout en abandonnant le journal, avait continué de gérer la maison, se brûlait la cervelle d'un coup de pistolet...

Le succès de la *Revue musicale* de FÉTIS avait donné l'idée de quelques publications de ce genre. Presque en même temps que la *Gazette musicale* (dont nous avons dû confondre l'histoire avec celle de la *Revue,* qu'elle continuait), et même un peu auparavant, quelques essais furent tentés. Le mois de novembre 1833 voyait naître simultanément deux recueils consacrés à la musique : *le Pianiste* et l'*Encyclopédie pittoresque de la musique,* dont l'existence ne devait pas se prolonger longtemps. *Le Pianiste,* spécialité dans une spécialité, était, comme l'indique son titre, particulièrement et uniquement destiné à s'occuper du piano. Ce journal paraissait une fois par mois, fondé et dirigé par Charles CHAULIEU, ancien élève de Louis ADAM et de CATEL au Conservatoire, où il avait obtenu les premiers prix de piano et d'harmonie. Dans sa notice sur CHAULIEU, FÉTIS dit fort justement que « ses articles sont remarquables par l'ingénuité des observations et par la naïveté du style ». J'ajoute que CHAULIEU ne se doutait pas de ce que doit être un journal et de la façon dont il peut intéresser le lecteur. Le sien contenait des notices absolument nulles sur les pianistes célèbres du passé ou du présent, de nombreuses analyses de méthodes et de morceaux de piano, certaines remarques frivoles sur la facture des instruments, et des nouvelles diverses, le tout dans une langue enfantine et en des conditions absolument superficielles. Ce que *le Pianiste*

1. A signaler particulièrement : en 1837, la première partie, en quatre articles, d'une grande étude de LESUEUR sur LULLI, interrompue et restée inachevée par suite de la mort du vieux maître; en 1838, deux longues « Lettres confidentielles » de Henri HOWE; en 1842, plusieurs articles de BERLIOZ sur RAMEAU et sur *Castor et Pollux;* en 1843, une nouvelle de GEORGE SAND, *Carl,* accompagnée de deux morceaux d'HALÉVY; sans compter de nombreuses séries d'articles de FÉTIS sur divers sujets historiques ou d'actualité.

me paraît avoir offert de plus intéressant, ce sont les portraits lithographiés d'artistes qu'il donnait dans chacun de ses numéros. La première année contient ainsi ceux de Muzio Clementi, Hummel, Kalkbrenner, J.-B. Cramer, Henri Bertini, Steibelt, Henri Herz, Louis Adam, J.-B. Pixis, Dussek, Jean-Sébastien Bach et Haendel. La publication du *Pianiste*, dont les numéros ne portaient point de date, ne dura que deux années.

L'*Encyclopédie pittoresque de la musique*, « contenant l'histoire de la musique ancienne et moderne, la biographie, etc., » était une publication périodique, mais non un journal proprement dit. Les pages, en effet, se suivaient couramment, comme celles d'un livre, et les numéros (ou les livraisons) ne portaient ni titre ni date. Abondante en illustrations de valeur d'ailleurs médiocre, cette publication bizarre, dont les articles n'étaient point signés, n'offrait aucun intérêt réel et pas davantage d'utilité. On voyait qu'aucun principe, aucune idée première et d'ensemble ne présidait à la confection de ce recueil, où tout était fait sans ordre et allait au hasard. Les deux directeurs étaient le guitariste Adolphe Ledhuy et l'excellent pianiste Henri Bertini, qui auraient pu mieux employer leurs loisirs. Leur *Encyclopédie* n'eut du reste qu'une année d'existence. Cette année terminée, les souscripteurs reçurent, pour la réunion en volume, une feuille de titre qui porte la date de 1835. Mais, comme nous l'avons dit, le premier numéro parut en novembre 1833, et le dernier, par conséquent, en octobre 1834.

Presque en même temps que *le Pianiste* et l'*Encyclopédie pittoresque de la musique*, c'est-à-dire le 3 décembre 1833, paraissait le premier numéro d'un journal qui, au contraire de ceux-ci, dont l'existence fut courte, était destiné à une longue carrière, puisque, sa publication se poursuivant encore à l'heure présente, elle en est à sa quatre-vingt-dix-septième année. Ce journal, c'est *le Ménestrel*, qui non seulement représente le doyen des journaux de musique français, mais qui a atteint une longévité unique dans l'histoire de la presse musicale européenne.

Fondé par deux éditeurs de musique associés, Antoine Meissonnier et Jacques-Léopold Heugel, *le Ménestrel* n'offrait d'abord qu'un médiocre intérêt littéraire, la place réservée à la rédaction étant par trop restreinte. En effet, des quatre pages que comportait chaque numéro, la deuxième et la troisième se trouvant régulièrement occupées par un morceau de musique, la première et la quatrième étaient seules consacrées au texte; et comme une moitié de la première était prise par le titre et par une vignette d'en-tête, celui-ci n'avait réellement à sa disposition qu'une page et demie. On comprend que, dans ces conditions, toute critique sérieuse était impossible, et que le journal devait se borner, ou à peu près, à offrir à ses lecteurs le simple ensemble des nouvelles artistiques de la semaine. Au bout de quelques années, et lorsque Léopold Heugel fut resté seul à la tête de la maison, il fit subir au journal une première transformation. La musique étant donnée à part et en supplément, les quatre pages qui formaient le numéro furent entièrement consacrées au texte, et déjà l'espace permettait la publication d'articles d'une certaine importance, donnant les comptes rendus des œuvres nouvelles représentés sur les différents théâtres, et même quelquefois certaines variétés sur divers sujets. Les rédacteurs étaient alors Jules Lovy, Edmond Viel, Elwart, etc. Mais, aux environs de 1860, une seconde transformation permit au *Ménestrel* de prendre toute l'ampleur et d'acquérir toute l'autorité qu'il n'a cessé d'exercer depuis lors. Le changement de format et la publication régulière par huit pages, en lui donnant tout l'espace nécessaire, lui permirent d'aborder toutes les questions intéressant la musique, dans tous les ordres d'idées, et aussi de publier les nombreux et sérieux travaux historiques ou biographiques qui ont consacré et justifié sa très haute réputation. Pour ces travaux, il fit appel aux écrivains spéciaux les plus en renom, et la liste serait longue à établir des ouvrages importants qui virent ainsi le jour dans ses colonnes, et qui, sans lui, n'auraient peut-être pas enrichi la littérature musicale de tant d'études intéressantes et substantielles, dont le nombre et la valeur n'ont rien à envier à ce qui se fait en Allemagne. On peut dire que, sous ce rapport, *le Ménestrel* a rendu un immense service en encourageant les travaux historiques relatifs à la musique, en les faisant naître et en leur donnant la possibilité de se produire. Ce que ce journal a publié sous ce rapport depuis près d'un demi-siècle est incalculable, et l'on ne peut que signaler ici quelques-uns des ouvrages, biographiques ou autres, qui ont reçu l'hospitalité de ses colonnes avant de paraître en librairie : *Boieldieu*, par Gustave Héquet; *Richard Wagner*, par A. de Gasperini; *Rossini*, *Félicien David*, par Alexis Azevedo; *Weber*, *Gluck*, *Chopin*, *Beethoven*, *F. Schubert*, *Félix Mendelssohn*, par H. Barbedette; *Histoire de l'Opéra-Comique*, la seconde salle Favart, par Albert Soubies et Charles Malherbe; *Hérold*, *Auber*, par B. Jouvin; *Albert Grisar*, *Adolphe Adam*, *Rameau*, *Figures d'opéra-comique*, *Cherubini*, *Méhul*, *J.-J. Rousseau musicien*, *Les Vrais Créateurs de l'opéra français*, *Verdi*, *Pierre Jélyotte*, *L'Opéra-Comique pendant la Révolution*, par Arthur Pougin; *Mozart*, *Beethoven*, par Victor Wilder; *Traité de l'expression musicale*, par Mathis Lussy; *Michel de Glinka*, par Octave Fouque; *F. Halévy*, par Léon Halévy; *Meyerbeer*, par Henri Blaze de Bury...; sans compter de nombreux travaux de divers genres de MM. Paul Bernard, Weckerlin, Edmond Neukom, Paul d'Estrée, Oscar Comettant, Denne-Baron, P. Lacome, Ernest David, Amédée Boutarel, Michel Brenet, Julien Tiersot, Camille Benoit, Jules Carlez, Paul-Émile Chevalier, J. Jemin, Camille Le Senne, Raymond Bouyer, Gustave Chouquet, Gustave Bertrand, Georges de Massougnes, Mme Marie Jaëll, etc., auxquels il faut ajouter d'intéressantes correspondances résumant le mouvement musical à l'étranger, entre autres de Londres (MM. Johnston, Francis Hueffer), de Vienne (M. Oscar Berggmen), de Saint-Pétersbourg (MM. Mangeant, Albert Vizentini, César Cui), de Bruxelles (M. Lucien Solvay)... *Le Ménestrel*, dirigé depuis la mort de Léopold Heugel par son fils M. Henri Heugel, a conservé toute son importance, toute son influence, toute son activité, et s'efforce, jusque dans les moindres détails d'actualité, d'être surtout un journal historique, un recueil de faits de toute sorte, dont la collection constitue une mine de renseignements et de documents précieux résumant le mouvement musical des diverses parties de l'Europe. Il sera, pour les historiens de l'avenir, une source indispensable à consulter.

Quel était le directeur, quels étaient les rédacteurs de *la Romance*, « journal de musique », dont le premier numéro paraissait le 4 janvier 1834, juste

un mois après celui du *Ménestrel*[1]? Je serais bien en peine de le dire, les articles, pour la plupart courts et d'ailleurs sans consistance, restant anonymes ou parfois signés d'initiales (A. G., J. R., S. T., L. C.), et le seul renseignement, insuffisant, consistant en cette note : « On s'abonne à Paris, rue du Coq-Saint-Honoré, n° 4, aux bureaux de *l'Artiste*. » Ce journal était hebdomadaire et paraissait par quatre pages de texte qu'accompagnait chaque fois une romance. Littérature très superficielle, critique sans portée et d'un intérêt absolument nul, ne reposant sur aucun principe général. Je crois que *la Romance* n'eut que deux années d'existence[2].

Voici venir un journal qui, par ses allures batailleuses, par son caractère agressif, par son mépris à peu près complet des moindres convenances et des intérêts d'autrui, fit en un temps beaucoup parler de lui, causa quelque scandale et s'attira de nombreux et retentissants procès. Je veux parler de *la France musicale*, fondée par les deux frères Marie et Léon Escudier, qui en commencèrent la publication au mois de décembre 1837. Chefs d'une maison d'édition musicale où ils s'étaient fait une spécialité de la publication d'opéras italiens, notamment des œuvres de Donizetti et de Verdi, les frères Escudier donnèrent naturellement une couleur toute particulière à leur journal et l'orientèrent de ce côté. Personne n'y eût pu trouver à redire s'ils ne s'étaient pas efforcés et n'avaient en quelque sorte pris à tâche de rabaisser toute autre musique que celle qu'ils publiaient, et s'ils n'avaient employé des procédés de critique contraires à toute bienséance pour déverser le mépris sur des œuvres et des artistes dont le seul défaut était de ne point appartenir à leur maison de commerce. *La France musicale*, avec sa polémique ardente, personnelle, et trop souvent excessive et discourtoise, était d'ailleurs, surtout dans les premières années de sa carrière, un journal vivace, alerte, et sinon bien fait et bien entendu, du moins presque toujours intéressant. On y vit se succéder un grand nombre de rédacteurs : Castil-Blaze, Jules Maurel, A. Elwart, Charles Villagre, Oscar Comettant, Pontécoulant, A. Farrenc, Sextius Durand, et plus tard A. Malliot, Giacomelli, Gustave Chouquet, A. de Bury, Théodore de Lajarte, Arthur Pougin, E. Thoinan, A. Thurner, Edouard Gregoir, Jules Carlez, A. Lomon, M. A. Gromier, Henri Yvert, A. des Appiers, etc. C'est dans *la France musicale* que parut tout d'abord, sous forme d'articles, le livre fameux de Liszt sur Chopin. Parmi certains travaux importants qui trouvèrent place dans ses colonnes, on peut citer : *Haendel et son temps*, par Victor Schœlcher; *Des Livres rares et de leur destinée*, par A. Farrenc; *Adolphe Sax, ses ouvrages et ses luttes*, par Oscar Comettant; *L'Opéra-Comique et ses transformations*, par A. Thurner; *William-Vincent Wallace*, par Arthur Pougin; *Troubadours et trouvères*, par Escudier; *Instruments Sax et fanfares civiles*, par Théodore de Lajarte; *Le Nouveau Régime des théâtres dans les départements*, par A. Malliot; *Institut Boïeldieu, création d'un Conservatoire de musique à Rouen* par le même, etc.

Par une singulière fantaisie, les directeurs de *la France musicale* changèrent, en 1849, le titre de ce journal, qu'ils intitulèrent *la Musique*, gazette de la France musicale; mais dès l'année suivante, ils lui rendirent son titre primitif. En 1860, une discussion d'intérêt s'étant élevée entre eux, les deux frères se séparèrent, et l'aîné, Marie Escudier, demeura seul à la tête de *la France musicale*, à laquelle Léon ne tarda pas à créer une concurrence en fondant *l'Art musical*, comme on le verra plus loin. Les événements de 1870 firent suspendre, comme tant d'autres, la publication de *la France musicale;* elle ne fut jamais reprise. En rappelant son souvenir, il est juste de constater que ce journal tint pendant longtemps une place importante dans la presse musicale.

En 1838, le compositeur Joseph Mainzer faisait paraître le premier numéro d'une revue qui portait le titre de *Chronique musicale*. Ce premier numéro, qui ne fut suivi d'aucun autre, formait une forte brochure de 96 pages, uniquement consacrée à un éreintement en règle de Berlioz, dont pourtant, chose assez singulière, Mainzer avait été le collaborateur à la *Gazette musicale*.

En 1841, Marie Champein, de retour de Belgique, où il venait de passer plusieurs années, fondait coup sur coup à Paris deux journaux de musique qui n'eurent l'un et l'autre qu'une existence éphémère. Il avait donné au premier le titre de celui des opéras de son père que l'on considère comme son chef-d'œuvre : *la Mélomanie;* l'autre était intitulé *le Musicien*. Le seul souvenir qui subsiste de ces deux journaux se trouve dans ces lignes de la notice que Fétis a consacrée à Champein : « Il entreprit en 1841 la publication d'un journal hebdomadaire intitulé *la Mélomanie*, qui n'eut qu'une existence de quelques mois. L'année suivante, il fit paraître *le Musicien*, autre feuille du même genre. Un article de ce journal, dirigé contre Mme Stoltz, ayant été déclaré calomnieux, M. Champein fut condamné en police correctionnelle et passa en Angleterre pour se soustraire aux conséquences de ce jugement[3]. »

En 1842, l'éditeur Troupenas faisait paraître un journal intitulé *la Mélodie*, dont il ne parut guère qu'une année, et c'est vers le même temps qu'un autre éditeur, de burlesque mémoire, le fantaisiste Bernard Latté, qui eut cependant une période de succès, commença la publication d'un autre journal, *le Monde musical*, qui dura un peu plus longtemps, pour se fondre ensuite dans *le Ménestrel*. A signaler encore, en 1844, *l'Europe musicale et dramatique;* en 1845, *l'Album de Sainte-Cécile*, publié par l'éditeur Pacini, qui passe, au bout de quelques mois, chez l'éditeur Bonoldi, successeur de ce dernier, lequel change son titre et en fait *la Presse musicale*, sans que ce changement lui assure le succès.

L'année 1845 voit naître la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, excellent recueil dans sa spécialité, dirigé par le savant Félix Danjou, avec

1. Les numéros des six premiers mois portaient seulement la date du jour et du mois, non celle de l'année; ce n'est qu'à partir de celui du 12 juillet, que le journal porte régulièrement en tête : « Première année. 1834. »

2. Je ne mentionne ici que pour mémoire un journal dirigé par un Français, mais publié à l'étranger, en Belgique, à partir de 1834 jusqu'en 1839. Ce journal était *le Franc-Juge*, « revue de la littérature de la musique et des beaux-arts », fondé à Bruxelles par Marie-François-Stanislas Champein, fils du compositeur Champein, aujourd'hui bien oublié malgré les vingt et quelques opéras qu'il fit représenter, et qui cependant obtint à la Comédie-Italienne deux succès retentissants avec *les Dettes* et *la Mélomanie*. Nous retrouverons un peu plus loin Champein avec deux autres journaux, cette fois publiés à Paris.

3. Le 10 avril 1821, le théâtre du Gymnase-Dramatique représentait un opéra-comique en un acte intitulé *Une Française*, musique de Champein « fils ». Il est supposable qu'il s'agit ici de Marie Champein, car on n'a jamais parlé d'un autre fils du compositeur.

la collaboration de Fétis, de l'abbé Stéphen Morelot, ancien élève de l'Ecole des Chartes, l'abbé Petit, J.-B. Laurens, C. Gau, etc. La *Revue de la musique religieuse*, qui paraissait chaque mois par livraisons de trois ou quatre feuilles, était un périodique substantiel et fort intéressant, fertile en travaux solides et dignes de la plus grande attention. Elle semblait avoir conquis le succès qu'elle méritait à tous égards, lorsque la révolution de 1848 vint lui porter un coup fatal et amena sa disparition. Comme on le verra plus loin, elle a été remplacée par *la Maîtrise*, puis par *la Tribune de Saint-Gervais*. La collection, très précieuse, en est aujourd'hui fort rare.

Cette même révolution de 1848 porta aussi un coup mortel à une autre publication, *la Critique musicale*, journal hebdomadaire qui avait fait son apparition le 1er novembre 1846, et qui était dirigé par un ancien flûtiste devenu homme de bourse, nommé Alexis Azevedo, lequel acquit, une douzaine d'années plus tard, un semblant de notoriété, lorsqu'il occupa le feuilleton musical d'un grand journal politique très répandu sous l'Empire, *l'Opinion nationale*. Azevedo, qui avait donné quelques articles à *la France musicale* et à *la Mélomanie*, n'avait l'étoffe ni d'un critique ni d'un directeur de journal. Pourvu d'une instruction musicale très insuffisante, il remplaçait le savoir par la violence et traitait de Turc à More quiconque se permettait de penser autrement que lui. Passionné à l'excès, il ne prisait qu'un genre de musique, la musique italienne, et, dans cette musique, celle de Rossini, dont il estimait les pochades de jeunesse à l'égal de *Guillaume Tell* et du *Barbier;* pendant le cours de sa carrière de critique, il ne cessa de déverser l'injure sur de grands artistes tels que Meyerbeer, Berlioz, Halévy, Gounod, préférant à leurs œuvres n'importe quelle platitude signée d'un nom ultramontain. D'autre part, partisan acharné du système Chevé, il s'escrimait avec fureur contre ceux qui osaient soutenir que le procédé du chiffre est à la notation musicale ce que le dessin linéaire est à la peinture. Enfin, néologiste forcené, il croyait avoir tout dit quand il avait parlé de « l'école du civet sans lièvre » (la musique sans mélodie), du *easserolage* (l'abus de l'orchestration), de la *braillardocratie* (les chanteurs qui crient), etc. Son journal *la Critique musicale*, où il comptait pour collaborateurs J. Meifred, professeur de cor au Conservatoire, B. Jouvin, futur critique musical du *Figaro*, Johannes Weber, futur critique musical du *Temps*, Fiorentino, futur critique musical du *Moniteur universel*, Bichelatour, futur directeur du Grand Théâtre de Bordeaux, Cyprien de Lespar, Charles Pellecart, etc., n'offrait qu'un intérêt médiocre et n'apportait aucun élément dans la pratique du journalisme musical[1].

A mentionner simplement, dans les années qui suivirent, la naissance, je n'ose dire l'existence, de quelques journaux éphémères et qui n'ont laissé aucune trace de leur passage : *La Musique*, « gazette universelle des artistes et amateurs », dont le premier numéro paraît le 7 janvier 1849; *la Chronique musicale* (5 avril 1850), journal mensuel, dirigé par P. Villeblanche, « professeur à l'Athénée national »; *le Moniteur musical* (23 avril 1851), dirigé par Charles Soullier, qui devait fonder dix ans plus tard un journal orphéonique, *l'Union chorale de Paris*, et fut ensuite collaborateur de *l'Art musical* ainsi que d'une autre *Chronique musicale*, et à qui l'on doit un *Annuaire musical* pour 1855, et un *Nouveau Dictionnaire de musique illustré, élémentaire, théorique, professionnel et complet*, tout cela de mince valeur; enfin, *l'Avenir musical* (novembre 1852)[2].

Et nous arrivons à une entreprise plus sérieuse, *l'Univers musical*, journal hebdomadaire fondé, à la fin de 1853, par l'éditeur de musique Benoît et qui passa ensuite aux mains de l'éditeur Ledentu. Ce journal eut successivement pour rédacteurs en chef Philippe Martin, Stéphen de la Madeleine et Louis Roger, et pour collaborateurs A. Elwart, Charles Poisot, Léon Gatayes, Martin (d'Angers), M. Parmentier, etc. *L'Univers musical*, dont l'existence s'est prolongée pendant une quinzaine d'années environ, a publié un certain nombre de travaux qui n'étaient pas sans intérêt : *De la Nature du son et de ses effets*, par Stéphen de la Madeleine; *Etude sur l'appareil respiratoire*, par le même; *Esthétique et mécanisme des traits*, par le même; *Histoire de la musique en France*, par Charles Poisot (publiée plus tard en volume : Dentu, éditeur, 1860); une traduction abrégée de l'*Histoire de la musique* du P. Martini, par le même; des *Lettres sur les orphéons*, par A. Elwart, etc. Il faut constater cependant que, malgré les soins qui étaient apportés à sa rédaction, *l'Univers musical* ne put jamais acquérir d'influence ou d'autorité, et ne sut parvenir à atteindre l'oreille du public; le journal manquait de chaleur, de vie et de mouvement, et finit par mourir de consomption.

Nous trouvons ensuite un recueil d'un autre genre, la *Revue de musique sacrée ancienne et moderne*, fondée en 1856 par l'abbé Normand, de batailleuse mémoire, sous son pseudonyme ordinaire de Théodore Nisard, et publiée à Rennes, à la librairie Vatar. Malgré son titre et sa qualité de prêtre, l'abbé Normand était un polémiste enragé, qui avait eu plus d'une fois maille à partir avec d'autres écrivains spéciaux, notamment avec Fétis, Danjou et Félix Clément. Il s'assagit et s'apaisa pourtant en publiant sa *Revue*, recueil sérieux, intéressant et bien fait, pour lequel il s'entoura d'excellents collaborateurs tels que J. d'Ortigue, l'abbé Jouve, Alexandre Leclercq, Adrien de la Fage, Aristide Farrenc, R.-J. Pottier, Castil-Blaze, A.-J.-H. Vincent, Beaulieu, Avy, etc., et qui méritait mieux que l'indifférence du public. Entre autres travaux intéressants, Nisard y publia une solide étude sur *Franeon de Cologne, son siècle, ses travaux et son influence sur la musique mesurée du moyen âge*. Il faut croire cependant que la *Revue de musique sacrée*, malgré ses consciencieux efforts, n'obtint qu'un succès médiocre, puisqu'elle dut disparaître après une seule année de publication. La collection des numéros de cette seule année est aujourd'hui fort rare, et elle demeure précieuse en raison de la valeur des écrits qu'elle renferme.

Cette même année 1856 vit naître une feuille d'une nature toute particulière, *la Réforme musicale*, « journal des doctrines de l'école Galin-Paris, Chevé », c'est-à-dire consacré à la propagation de la notation chiffrée. Avec des rédacteurs comme Aimé Paris, Alexis Azevedo, Emile Cantrel, dirigés par Louis

1. A partir de son 32e numéro, *la Critique musicale* abandonnait son titre pour prendre celui de *l'Univers musical*, qu'il ne faut pas confondre avec un autre *Univers musical* dont il sera question plus loin.

2. Le seul souvenir peut-être qui reste de ces journaux est dans la mention qu'on en trouve dans le petit livre intitulé *la Presse parisienne*, statistique de tous les journaux nés, morts, ressuscités ou métamorphosés à Paris depuis le 22 février 1848 jusqu'à l'Empire, par Henry Izambard (Paris, Krabbe, 1853, in-12).

ROGER comme rédacteur en chef, il n'est pas besoin de dire si ce journal recherchait avec ardeur les occasions de lutte et de polémique. A part la discussion des questions relatives à la prétendue prééminence de la notation chiffrée sur la notation usuelle, il n'offrait qu'un intérêt très relatif. Il vécut cependant, tant bien que mal, pendant une dizaine d'années.

C'est encore un organe d'un autre genre que nous trouvons, toujours en cette année 1856 : *Le Luth français*, « journal de la facture instrumentale ». Le titre était joli, quoiqu'il pût paraître un peu démodé et nous reporter au genre troubadour. Le fondateur de ce journal était un certain GIACOMELLI, Italien de naissance, comme l'indiquait son nom, petit bossu très intelligent, très malin, peu scrupuleux, directeur d'une agence de concerts doublée d'un journal, *la Presse théâtrale et musicale*, à l'aide desquels il savait faire reconnaître *généreusement* les services qu'il pouvait rendre aux artistes qui avaient affaire à lui. Son *Luth français* n'eut qu'une courte existence, car le premier numéro parut le 5 juin 1856, et celui du 20 février 1857 fut le dernier de la série. Il comptait parmi ses collaborateurs Adrien DE LA FAGE, Oscar COMETTANT, Ed. RENAUDIN, H. HOCHE et Alexandre MALIBRAN, violoniste qui n'avait de commun que le nom avec l'illustre cantatrice. Un différend s'éleva dès les premiers jours entre celui-ci et GIACOMELLI, si bien que ledit MALIBRAN s'en alla de son côté fonder une succursale, c'est-à-dire une concurrence, sous le titre de *l'Union instrumentale*, « journal de la fabrication universelle des instruments de musique », dont il fit paraître le premier numéro le 25 juillet 1856, mais dont la carrière fut encore plus éphémère que celle du *Luth français*.

Le 15 avril 1857 voyait paraître le premier numéro d'un recueil fort important qui a laissé des traces sérieuses de son passage, *la Maîtrise*, journal de musique religieuse, publié par les éditeurs du *Ménestrel*, avec, pour directeur, LOUIS NIEDERMEYER, fondateur de l'excellente Ecole de musique religieuse, et pour rédacteur en chef Joseph D'ORTIGUE, l'auteur du *Dictionnaire de plain-chant et de musique d'église*, avec la collaboration des abbés JOUVE, Arnaud et Stephen MORELOT, de Victor PELLETIER, Edouard BERTRAND, P. A. SCHUBIGER, VAUCORBEIL et Morel DE VOLEINE. Toutefois, et bien que le texte de *la Maîtrise* fût loin d'être sans valeur (il en fait surtout signaler une solide étude d'Edouard BERTRAND sur l'histoire de l'orgue), le grand intérêt offert par ce recueil superbe consistait dans son excellente et abondante publication d'œuvres de musique religieuse, soit pour chant, soit pour orgue (chaque numéro mensuel ne contenait pas moins de six morceaux). Dans cette publication vraiment remarquable, les noms des artistes modernes s'avoisinaient aux noms glorieux des grands classiques. Pour ceux-ci, c'était PALESTRINA, ROLAND DE LASSUS, Jean-Sébastien BACH et son fils Philippe-Emmanuel, HAENDEL, VITTORIA, CLÉRAMBAULT, FRESCOBALDI, SCARLATTI, MARCELLO, le P. MARTINI, HAYDN, MOZART, LE BÈGUE, DURANTE, ALBRECHTSBERGER, EBERLIN, et pour les modernes CHERUBINI, LESUEUR, BOELY, AUBER, BENOIST, ROSSINI, Charles-Valentin ALKAN, NIEDERMEYER, Ambroise THOMAS, GOUNOD, LEMMENS, REMBT, RINCK, LEFÉBURE-WÉLY, César FRANCK, CHAUVET, prince de la MOSKOWA, GEVAERT, Clément LORET, etc. Cette collection de *la Maîtrise* est assurément l'une des plus précieuses qu'on puisse imaginer. La carrière du journal comprend quatre années pleines.

Elle avait à peine terminé son existence qu'on voyait surgir un autre organe de musique religieuse, *le Plain-Chant*, « revue mensuelle de musique sacrée », qui paraissait au mois de janvier 1860, sous la direction de Théodore NISARD, auquel, peu après, succédait Adrien DE LA FAGE comme rédacteur en chef. Dans le même temps paraissait encore un journal intitulé *la Paroisse*, qui, en 1862, fusionna avec celui-ci, de telle sorte que *le Plain-Chant*, réuni à *la Paroisse*, jugea bon d'abandonner son titre pour prendre celui de *Revue de musique sacrée, ancienne et moderne*, qui semblait faire revivre le recueil de ce nom que Théodore NISARD avait dirigé pendant une année. Au nombre de ses rédacteurs se trouvaient Georges SCHMITT, organiste du grand orgue de Saint-Sulpice, Louis ROGER, l'abbé JOUVE, L. C. LAURENS et quelques autres. Cette nouvelle *Revue de musique sacrée* poursuivit sa publication jusqu'en 1870.

Lors de la rupture survenue entre les deux frères ESCUDIER, rupture que nous avons signalée en parlant de *la France musicale*, il fut convenu, à la suite d'arrangements pris entre eux, que l'aîné, Marie, conserverait la propriété du journal, tandis que Léon resterait à la tête de la maison d'édition musicale. Mais quelques mois s'étaient à peine écoulés que Léon, qui, mieux que personne, pouvait apprécier l'importance et l'utilité d'un journal attaché à une maison de ce genre, songea à en fonder un nouveau qui remplacerait pour lui *la France musicale*. Le 6 décembre 1860, il lançait donc le premier numéro de *l'Art musical*, qu'il dirigeait personnellement, ayant pour premiers collaborateurs Oscar COMETTANT, Franz DE VILLARS, Jules MAUREL, P. LACOME, Edmond NEUKOMM, DE LAUZIÈRES-THÉMINES, auxquels se joignirent par la suite E. THOINAN, Albert DE LASALLE, Arthur POUGIN et P. SCUDO. Ce dernier, qui était alors critique musical à la *Revue des Deux-Mondes*, n'était pas tendre, dans ce recueil célèbre et fort lu, pour les œuvres de VERDI, alors dans tout leur éclat au Théâtre-Italien, et, malgré sa qualité de compatriote du maître, ne laissait pas que de le maltraiter sans ménagements. Or, Léon ESCUDIER était précisément le propriétaire et l'éditeur en France des œuvres de VERDI, et l'on conçoit que les attaques de SCUDO contre ces œuvres ne devaient pas lui plaire. Que fit-il? A l'aide d'un gros sacrifice d'argent, il réussit à museler le critique de la *Revue des Deux Mondes* en l'attachant à *l'Art musical*, et la *Revue* devint moins âpre dans ses appréciations sur VERDI et sa musique. Il arriva seulement que la *Revue*, peu flattée de voir le nom de son collaborateur s'étaler dans les colonnes d'un simple journal de musique, ce qui paraissait déshonorant sans doute aux yeux de ses lecteurs, lui fit défense de prostituer ainsi sa signature. Celui-ci se décida donc à la couper en deux, et tandis que ces articles de la *Revue* portaient le nom de P. SCUDO, ceux de *l'Art musical* étaient simplement signés P. SC... Et ainsi, l'honneur se trouvait sauf.

*L'Art musical* publia un certain nombre de travaux intéressants. Des études sur les deux *Iphigénie* de GLUCK, sur *la Serva padrona* de PERGOLÈSE, par F. DE VILLARS; des souvenirs de P. SCUDO sur les chanteurs italiens célèbres; les biographies de BELLINI et de BOÏELDIEU, une étude sur *F. Halévy écrivain*, des notices sur MERCADANTE, PEDROTTI, CAGNONI, par Arthur POUGIN; le *Mémorial du Théâtre Lyrique*, par

Albert DE LASALLE; des notices sur le violiste MAUGARS et sur le compositeur Jean OCKEGHEM par E. THOINAN; une biographie de DONIZETTI, par DE LAUZIÈRES-THÉMINES, etc. Comme tant d'autres, *l'Art musical* dut interrompre sa publication pendant les événements de 1870-71; il la reprit lorsque Paris fut délivré de la guerre étrangère et de la guerre civile, puis, quand mourut son fondateur, il passa aux mains de l'éditeur Alphonse LEDUC, qui en réduisit le format. Il vécut encore ainsi quelques années, et finalement disparut aux environs de 1880.

En 1863, parurent les premiers *Bulletins de la Société des compositeurs de musique*, qui venait de se fonder en 1862. Bien que ces *Bulletins* ne fussent pas destinés à pénétrer jusqu'au grand public (ils étaient tirés à cent exemplaires réservés aux seuls membres de la Société, aussi sont-ils aujourd'hui absolument introuvables), il n'en appartiennent pas moins à l'histoire de la presse musicale. Ils se publiaient par les soins de M. WECKERLIN, bibliothécaire de la Société, et leur existence se prolongea jusqu'en 1868. Non seulement, ils rendaient compte des travaux de la compagnie en publiant les procès-verbaux de ses séances et les rapports lus annuellement en Assemblée générale, en donnant des notices nécrologiques sur ceux de ses membres qui étaient frappés par la mort, mais ils reproduisaient le texte des lectures et conférences faites dans les séances extraordinaires. On y trouve ainsi des notes fort intéressantes sur les sujets suivants : *Histoire de la chanson*, par M. WECKERLIN; *Résumé du mouvement musical contemporain en Allemagne*, par le même; *Sur la musique des Arabes*, par le même; *Origines comparées du chant et du langage*, par le même; *Compositeurs et éditeurs*, par le même; *Histoire de l'impression de la musique, principalement en France*, par le même; *Etude sur l'origine et la formation de l'air*, par M. GEVAERT; *Expériences sur l'étude optique des sons*, par M. LISSAJOUS; *Recherches des physiciens sur le timbre des sons musicaux*, par le même; *Conférence historique sur l'art musical*, par M. FÉTIS; *les Chants du Pérou*, par M. Oscar COMETTANT; *Etude sur la formation du genre de musique religieuse auquel appartiennent les séquences*, par M. Félix CLÉMENT; *De l'accompagnement du plain-chant*, par le même; *Considérations morales et historiques sur l'enseignement populaire de la musique en France*, par le même; *Ethnographie et géographie musicales : l'Espagne*, par M. P. LACOME; *La Musique aux onzième, douzième, treizième siècles*, par M. GEVAERT; *Observations sur le mode mineur*, par M. Charles POISOT; *Considérations sur le professorat musical abandonné à la volonté individuelle*, par M. POPULUS. Il est regrettable que la Société des compositeurs ait renoncé à la publication de ces *Bulletins*, qui formeraient aujourd'hui un recueil de documents originaux et précieux.

A enregistrer ensuite *la Semaine musicale*, fondée en 1865 par un compositeur amateur, Barrault DE SAINT-ANDRÉA (qui publia quelques mélodies sous le pseudonyme d'Andréas BALKEN), avec Louis ROGER comme rédacteur en chef, journal d'une valeur médiocre, et dont l'existence se prolongea obscurément pendant environ trois années. Dans le même temps, c'est-à-dire aussi en 1865, paraissait *la Chronique musicale*, « résumé des faits et nouvelles de l'art, paraissant le 1er et le 16 de chaque mois », sous la direction de J.-P. MOSCHELÈS (pseudonyme d'Adolphe PAPIN). Excellent petit journal, aussi bien fait qu'il affichait peu de prétentions, qui se publiait d'abord dans le format in-folio, et à partir de 1868 sous la forme d'une brochure in-octavo. Il vécut jusqu'en 1870.

A citer encore, pour mémoire, *le Courrier musical*, qui parut pour la première fois le 21 mars 1867, et dont la courte existence se termina avec son cinquième numéro. Il était dirigé cependant par un musicien instruit, M. Félix GRENIER, à qui l'on dut, par la suite, de bonnes traductions annotées du livre de FORKEL sur Jean-Sébastien BACH, de celui de Ferdinand HILLER sur Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY etc.

Une publication assez singulière, parce qu'elle était irrégulière et intermittente, était *le Bibliographe musical*, publié par POTHIER DE LALAINE, avec le concours de MM. Gustave BERTRAND, WECKERLIN, Arthur POUGIN, Tr. THOINAN, H. LAVOIX fils, Charles POISOT, Gustave CHOUQUET, POPULUS, Charles NUITTER. Ce petit recueil paraissait par cahiers petit in-8°. Il y en eut une vingtaine, puis il disparut discrètement.

Tout autre était la *Chronique musicale*, deuxième du nom, fondée en 1873 (1er juillet) et dirigée par M. Arthur HEULHARD. Celle-ci se présentait comme une publication sérieuse et somptueuse, richement illustrée, paraissant tous les quinze jours sous forme de revue, et dont la collection reste précieuse à consulter. En dehors de la critique courante, qui y était traitée avec largeur, on y trouve nombre de travaux historiques et biographiques d'un vif intérêt et d'une incontestable valeur, accompagnés de documents graphiques et de reproductions musicales qui en doublent l'importance. Ces travaux portaient la signature des écrivains musicaux les plus connus et les plus autorisés, comme on peut le voir par cette liste de quelques-uns d'entre eux : *La presse musicale en France*, *Louis Constantin roi des violons*, par E. THOINAN; *Les fondateurs de l'opéra français*, par P. LACOME; *Les origines de l'opéra-comique*, *La salle de spectacle des Tuileries*, *Deux opéras révolutionnaires de Grétry*, *Les décors et les machines de l'Opéra*, par Charles NUITTER; *André Philidor*, *Le Cousin-Jacques*, *Le théâtre de l'Athénée*, *Lully*, *Les théâtres à Paris pendant la Révolution*, *Partant pour la Syrie*, par Arthur POUGIN; *Un peu de musique russe*, *Une visite au Conservatoire de Bruxelles*, par Gustave BERTRAND; *L'histoire en chansons*, par J.-B. WECKERLIN; *Lauro Rossi*, *La veuve et la sœur de Mozart*, *J.-C.-H. Rinck*, par Ernest DAVID; *Jean Monnet*, par Arthur HEULHARD; *Le théâtre de madame de Pompadour*, *Les spectateurs sur le théâtre*, *Les costumes de théâtre*, *Les commencements de Spontini*, par Adolphe JULLIEN; *Quinault*, par Daniel BERNARD; *les Noels de Nicolas Saboly*, *Castil-Blaze*, par Charles SOULLIER; *Hygiène de la voix*, par le Dr MANDL; *Michel Haydn*, *Le chevalier Sigismond Neukomm*, par Edmond NEUKOMM; *Des conditions économiques de la musique et du théâtre en France*, par J. DE FILIPPI; *Les traités de contrepoint et de fugue au dix-neuvième siècle*, *Lays*, par Henri COHEN; *Les cantatrices dramatiques*, par Paul FOUCHER; *La musique à la Comédie-Française*, par Jules BONNASSIES; *Naissance et développement des chants populaires*, *De la musique dramatique*, *Rossini*, *Beethoven et l'école italienne contemporaine*, par Louis LACOMBE; *La musique en Suède*, *L'école de l'orchestre*, par Maurice CRISTAL; *La musique dans l'imagerie du moyen âge*, par H. LAVOIX fils; *Les airs à danser de l'ancienne école française*, *Les archives et la bibliothèque de l'Opéra*, par Théodore DE LAJARTE; *Les soupirs d'une flûte*, par A. THURNER; *Le mécanisme vocal et*

*le chant*, par Mme Andrée Lacombe; *Les instruments à archet à l'Exposition de Vienne de 1873*, par J. Gallay, etc., etc. L'existence de ce recueil superbe, qui fut un modèle en son genre et sous tous les rapports, fut malheureusement trop courte; par suite d'incidents divers, elle n'alla guère au delà de sa troisième année.

Il n'y a vraiment rien à dire d'une sorte de petit pamphlet musical bimensuel intitulé *les Doubles Croches malades*, « mélanges de critique musicale », qu'Alexis Azevedo essaya de faire paraître dans les premiers mois de 1874, sous forme de petites brochures in-18 semblables à *la Lanterne* de Rochefort. Cela n'avait aucune valeur, et l'auteur, devant la complète indifférence du public, eut bientôt fait de renoncer à une entreprise qui fût devenue ruineuse. Le premier numéro des *Doubles Croches malades* portait la date du 4 avril 1874, le dernier celle du 20 décembre de la même année.

Deux ans plus tard, le 3 juin 1876, paraissait le *Journal de musique*, publication hebdomadaire dont l'éditeur était Paul Dalloz, directeur du *Moniteur universel*, et le rédacteur à peu près unique Armand Gouzien, commissaire du gouvernement près du Théâtre-Lyrique, que ses fonctions mêmes obligeaient à masquer sa personnalité. Sans conséquence et peu intéressant, ce journal n'était guère autre chose qu'une sorte de recueil anecdotique sur la musique et les musiciens, dont, à coups de ciseaux, il puisait les éléments à droite et à gauche, dans les journaux et dans les livres, en y joignant les nouvelles et les cancans du jour. La lecture de ce *Journal de musique* ne pouvait rien apprendre à personne, et c'est en vain qu'on aurait cherché dans ses colonnes quelque travail utile, sérieux et intéressant sur un sujet quelconque de l'histoire de l'art.

Puis vint, sous la direction de M. Arthur Pougin, la *Revue de la musique* (21 octobre 1876), dont, par suite de circonstances particulières, l'existence ne dépassa pas la moitié d'une année, bien que la publication fût très soignée au point de vue artistique et très élégante au point de vue matériel. Ce journal parut d'abord sous le titre de *la Musique*; mais il dut changer de titre dès son deuxième numéro, pour obéir à certaines revendications, et pour éviter certaines difficultés qui nuisirent à son expansion, en dépit de son caractère neuf et du bon accueil qu'il avait reçu du public.

Dans un autre genre, on vit naître, le 16 novembre 1878, la *Revue du monde musical et dramatique*, recueil un peu frivole, non dénué de quelque intérêt, mais fait un peu à la diable, sans plan rationnel et sans idées générales, qui vécut environ deux années. Il avait pour directeur Armand Roux, époux d'une aimable cantatrice, Mme Brunet-Lafleur (plus tard Mme Lamoureux), et comptait dans sa rédaction MM. Armand Silvestre, Georges Duval, Arthur Pougin, Léon Kerst, H. Lavoix fils, Jacques Hermann (Mme Madeleine Pidoux), Théodore de Lajarte, Edmond Stoullig, Alfred Le Roy, etc.

Un journal, qui s'était annoncé avec quelque fracas comme devant le défenseur et le porte-drapeau de la jeune école française, et dont le titre, *la Renaissance musicale*, semblait indiquer les tendances, lançait son premier numéro le 6 mars 1881, sous la direction de M. Edmond Hippeau, un écrivain qui, depuis, entra dans la carrière diplomatique après avoir publié deux livres consacrés à Berlioz (*Berlioz intime, Berlioz et son temps*). Mais, du premier coup, ce journal prenait position comme organe surtout et particulièrement wagnérien, ce qui lui attirait aussitôt de la part de Saint-Saëns, dont il avait sollicité la collaboration, la lettre caractéristique que voici :

« Monsieur et cher confrère,

« Lorsque vous m'avez demandé, il y a quelque temps, ma collaboration pour la *Renaissance musicale*, je vous l'ai donnée à la condition que votre journal serait franchement et sans arrière-pensée l'organe de la jeune école française, et que les questions concernant les écoles étrangères n'y seraient traitées qu'au second plan et à titre de renseignements, vous avertissant de mon intention de me séparer de vous *avec éclat*, si je m'apercevais qu'il en fût autrement.

« Je reçois votre programme, et je me vois forcé de me séparer de vous dès le premier numéro. A la cinquième ligne, je lis le nom de Wagner, et c'est en vain que j'y cherche celui de Gounod : il n'y brille que par son absence. Vous inscrivez en lettres d'or, en haut de votre drapeau, *Tannhäuser* à côté des *Troyens*, et vous n'ayez pas une place pour *Faust*. Nul n'ignore que l'auteur du *Tannhäuser* a été blessé au plus haut point de l'accueil que l'Allemagne a fait à *Faust*, et que ses fidèles affectent pour cette œuvre un souverain mépris. Il y a là une fâcheuse coïncidence.

« Un journal de musique dévoué à la jeune école française ne saurait oublier les services que M. Gounod a rendus à cette école, la lutte si longue, et à la fin victorieuse, que cette belle partition de *Faust* a soutenue en France et dans le monde entier. L'oublier, c'est être ingrat et trahir la cause qu'on prétend servir. Y avez-vous songé? Je ne le pense pas, et c'est pourquoi je crois devoir vous en avertir et refuser de m'engager avec vous dans une voie où nous marcherions ensemble, j'en suis convaincu, mais où nous ne marcherions pas du même pas.

« Ah! il fut un temps, qui n'est pas encore bien éloigné de nous, où il était beau d'être wagnérien. Richard Wagner était méconnu en Allemagne plus encore que partout ailleurs; son nom signifiait progrès, audace, bataille livrée à la routine. Sa cause était celle de tous ceux qui pensent, qui voient et qui espèrent. Sa musique était la *musique de l'avenir*.

« La situation est bien changée. L'Allemagne a adopté les œuvres de Wagner, elle les exécute continuellement et les répand dans le monde entier. De tous les points du globe, on est venu à Bayreuth assister aux représentations de la *Tétralogie*. Partout où il y a des Allemands, fût-ce au bout du monde, on organise des comités Wagner qui donnent des concerts, réunissent des fonds pour l'œuvre de Bayreuth, opèrent une pression pour faire monter dans les théâtres l'œuvre du maître. La *musique de l'avenir* sera bientôt, si cela continue, la *musique du passé*. Or, Richard Wagner a conquis le monde, mais il n'a pas conquis la France; il ne s'en console pas, ce que je comprends, et les Allemands intelligents feront tout au monde pour travailler à cette conquête. Qu'ils y travaillent, soit; mais qu'ils cherchent d'autres que moi pour les y aider.

« Je serai, tant qu'on voudra, pour Wagner contre Brahms, pour Wagner contre Verdi; pour l'Allemagne contre la France, jamais. Mes prédilections musicales ne me feront jamais oublier que si l'art n'a pas

de patrie, les artistes en ont une, et qu'il ne convient pas à l'école française de s'abriter en France sous la protection d'un étranger.

« Veuillez agréer, Monsieur et cher confrère, l'assurance de mon entière sympathie.

« C. Saint-Saëns. »

Malgré le bruit qu'elle s'efforçait de faire autour d'elle, *la Renaissance musicale* ne vécut guère au delà de deux années.

Six mois après *la Renaissance musicale*, le 20 octobre 1881, paraissait, sous la direction de M. Arthur Pougin, un journal qui se présentait dans des conditions nouvelles et particulières, *la Musique populaire*, journal méritant son titre et par la façon dont il était compris et par le prix auquel il était offert au public. *La Musique populaire* paraissait par huit pages de texte illustrées et huit pages de musique, au prix de 15 centimes le numéro. La rédaction s'efforçait de répondre à son titre en popularisant, dans le bon sens du mot, les connaissances relatives à l'histoire de l'art et des artistes, en variant les sujets autant qu'il était possible, et en tenant le lecteur au courant de tous les faits qui pouvaient l'intéresser. Quant à la partie musicale proprement dite, elle comprenait des morceaux de chant, ou de piano, ou de violon, d'auteurs contemporains, souvent inédits, auxquels se joignaient (et c'était là le côté neuf) des fragments d'opéras classiques dont il n'existait point de partitions au piano, qui, par conséquent, étaient inconnus de la masse du public; ces fragments, choisis avec le plus grand soin dans les œuvres de Campra, de Philidor, de Sacchini, de Piccinni, de Dezèdes, de d'Alayrac, de Méhul, de Berton, de Solié, etc., se présentaient avec un accompagnement de piano dont la réduction était faite expressément pour ce journal. Le succès ne pouvait manquer d'accueillir une publication de ce genre. Aussi, dès les premiers jours, son tirage effectif s'élevait à plus de quinze mille exemplaires. Malheureusement, au bout d'une année environ, de nouveaux éditeurs voulurent imposer à cette publication des conditions nouvelles qui en changeaient complètement la nature et qui amenèrent la retraite du rédacteur en chef. A celui-ci succédèrent MM. Alphonse Baralle, Bailly, etc.; le journal perdit sa raison d'être, échangea son titre contre celui de *la Musique des familles*, périclita peu à peu et finit par disparaître.

En 1889, un facteur de pianos, Edouard Mangeot, fonda *le Monde musical*, journal destiné particulièrement, dans sa pensée, à être l'organe de la facture instrumentale, mais qui, peu à peu, fit une large place aux comptes rendus des concerts. Aujourd'hui dirigé par le fils de son fondateur, le *Monde musical* insère également des articles d'esthétique musicale.

*Le Courrier musical* a été fondé en 1898 par M. Albert Dior, puis eut pour directeur M. René Doire. C'est une revue mensuelle, abondamment illustrée, dont le programme se rapproche de celui du *Monde musical*, sous cette réserve qu'une plus grande place y est réservée à l'esthétique ainsi qu'à l'histoire de la musique.

*La Tribune de Saint-Gervais*, fondée en 1895 par Charles Bordes, est l'organe trimestriel de la *Schola Cantorum*. *Les Tablettes de la Schola* en sont le supplément mensuel, qui contient les communications relatives à l'enseignement de l'école et de ses succursales, ainsi qu'à leurs manifestations artistiques, accompagnées de brefs articles de critique ou d'esthétique. *La Tribune de Saint-Gervais* se consacre spécialement à la musique liturgique, telle que l'ont définie les décrets pontificaux de 1902 : chant grégorien et polyphonie vocale *a capella*.

En 1901, après le Congrès d'histoire de la musique tenu l'année précédente à l'Exposition, Jules Combarieu fonda *la Revue musicale*, dont il fut le directeur, M. Louis Laloy assumant, sans le titre, les fonctions de rédacteur en chef. Cette revue mensuelle avait pour objet, sans se désintéresser de l'actualité, d'offrir l'espace qui leur était nécessaire aux travaux historiques des savants français et étrangers. Elle a duré jusqu'à la mort de M. Combarieu, survenue en 1907.

En 1905, M. Laloy se sépara de M. Combarieu pour fonder, avec la collaboration de M. Jean Marnold et l'assistance d'un comité de rédaction composé de MM. Pierre Aubry, Henry Gauthier-Villars, Lionel de la Laurencie, Romain Rolland, *le Mercure musical*, qui, en 1907, vint s'associer à la revue *S. I. M.*, publication française de la Société internationale de musique, dont avait pris l'initiative M. Jules Ecorcheville. Le programme de l'une et l'autre revue était celui de leur aînée, avec un goût plus décidé pour la musique nouvelle. En 1911, *le Courrier musical* entrait à son tour dans l'association. Mais la guerre, où Jules Ecorcheville fut tué en février 1916, mit fin à l'existence de *S. I. M. Le Courrier musical* a aujourd'hui repris son indépendance, et deux revues ont succédé à *S. I. M.* : d'abord, la *Revue de Musicologie*, ancien *Bulletin de la Société française de Musicologie*, fondé en 1917 par M. Lionel de la Laurencie, revue trimestrielle qui se consacre exclusivement à la musique ancienne, puis *la Revue musicale*, fondée en 1920 et dirigée par M. Henry Prunières. C'est une publication mensuelle, et illustrée. Citons encore *l'Année musicale*, due à la collaboration de Michel Brenet, Jean Chantavoine, Louis Laloy et Lionel de la Laurencie, qui, de 1911 à 1914, donna d'importants articles d'histoire et de critique musicales.

La *Revue Pleyel*, devenue la revue *Musique*, et aujourd'hui disparue, insérait, comme *la Revue musicale*, des articles d'histoire et de critique, également illustrés, et paraissait chaque mois, avec M. Marc Pincherle pour rédacteur en chef.

*Le Ménestrel*, dont il a été question plus haut, a aujourd'hui pour directeur M. Jacques Heugel et paraît chaque semaine, avec un ou deux articles d'histoire ou d'esthétique, et des comptes rendus variés.

Dans les principaux journaux quotidiens, la critique musicale est exercée de la façon suivante :

*Comœdia* : Pierre Lalo, Paul Le Flem.
*Journal des Débats* : Henri de Curzon.
*Echo de Paris* : Adolphe Boschot.
*Ère nouvelle* : Louis Laloy.
*Excelsior* : Emile Vuillermoz.
*Figaro* : P.-B. Gheusi.
*Information* : Louis Schneider.
*Intransigeant* : G. Bret.
*Liberté* : R. Kemp.
*Œuvre* : R. Brussel.
*Paris-Midi* : André Cœuroy.
*Populaire* : Georges Pioch.
*Temps* : Henry Malherbe.

Parmi les critiques des revues, on peut citer MM. Camille Bellaigue à la *Revue des Deux Mondes*, Maurice

BRILLANT au *Correspondant*, Raymond BOUYER à la *Revue bleue*, Fl. SCHMITT à la *Revue de France*, G. AURIC aux *Annales*, A. GEORGE aux *Nouvelles littéraires*.

Le mouvement contemporain de la presse musicale à Paris se complète avec la *Bibliographie musicale française*, « publiée par la chambre syndicale des éditeurs de musique », et qui est, au point de vue spécial, l'analogue de la *Bibliographie de la France*, et avec *le Petit Poucet*, « journal des concerts militaires », gentille petite revue fondée en 1895 par M. Henri RADIGUER, faite en son genre avec beaucoup de goût et qui, depuis 1905, a échangé son titre contre celui de *l'Art musical populaire*, « organe de l'Ecole de chant choral et de l'Harmonie des anmusiciens de l'armée ». On ne peut, ensuite, que mentionner les titres de quelques journaux peu importants, fondés en ces dernières années et dont l'existence a été éphémère : *la Presse musicale* (1901), *la Vie musicale* (1902), *Paris musical* (1904), *l'Echo musical* (1904), *l'Echo des orchestres*, etc.

Pour être complet, il faudrait signaler aussi les nombreux journaux orphéoniques qui, depuis un demi-siècle, se sont efforcés de suivre ou de guider le mouvement des sociétés musicales, soit vocales, soit instrumentales, qui couvrent la surface du territoire. La plupart sont des organes d'éditeurs ou de facteurs d'instruments, et il en est peu qui cherchent à engager l'Orphéon dans une voie véritablement artistique par la régénération et l'élévation de son répertoire. Il serait impossible de dresser la liste de tous les journaux de ce genre qui ont vu le jour depuis une cinquantaine d'années et dont certains n'ont fait que naître et mourir. Nous nous bornerons à rappeler les titres de quelques-uns d'entre eux : *l'Orphéon*, fondé par Eugène DELAPORTE vers 1854; le *Journal des sociétés musicales* (1854); *l'Echo des Orphéons*, dirigé par GERAUER (1860); *la France chorale* (1862), avec J.-F. VAUDIN pour directeur, et pour collaborateurs Camille DE VOS, Charles COLIGNY, etc.; *l'Union chorale de Paris*, de Charles SOULLIER (1862); *l'Orphéon illustré* (1865); *le Moniteur de l'Orphéon*, d'Alfred LE ROY (1866); *le Monde orphéonique*, etc.

La province a voulu parfois, elle aussi, prendre sa part du mouvement de la presse musicale; mais, pour diverses raisons qu'il serait peut-être difficile d'apprécier, elle n'a jamais réussi à faire vivre un journal sérieux. On comprend que, sous ce rapport, les renseignements seraient malaisés à réunir, et que nous ne saurions avoir la prétention d'être complet. Nous nous bornerons donc à grouper ici les titres de quelques feuilles musicales parues en province et qui sont venues à notre connaissance. La plus ancienne, dont nous puissions faire mention, est *le Troubadour Provençal*, fondé en 1835 à Avignon par Charles SOULLIER, et dont l'existence ne dépassa pas une année. En 1838, un marchand de musique de Lyon, BENACCI, fit paraître un journal intitulé *le Trouvère*, qui reproduisait à peu près exactement l'aspect et la physionomie de *la France musicale*. En 1862, on vit à Strasbourg *l'Echo du Rhin*, « journal de l'Association des sociétés chorales d'Alsace », et en 1866, un prêtre, l'abbé BRESSIEUX, publiait, à Avignon, *le Moniteur des chantres*. Puis ce fut, à Marseille, en 1876, un très intéressant *Journal musical*, qui vécut trois années et qui avait pour collaborateurs MM. Alexis ROSTAND, Auguste MOREL, Carl CISVENN (CHARLES VINCENS), Félix GRENIER, L. DAUPHIN, Charles DOMERGUE, H. DE VARLÈNE, Ernest REDON, J. DESAIX, A. DETHOU et Marcel GLUM. En 1877, Anatole LOQUIN, qui rédigeait le feuilleton musical de *la Gironde* sous le pseudonyme de PAUL LAVIGNE, publia à Bordeaux, sous le titre de *la Musique à Bordeaux*, une revue très substantielle, qu'il dut abandonner après deux années d'efforts. Peu après, paraissait à Angers le *Bulletin officiel de l'Association artistique des concerts populaires d'Angers*, dirigé par Jules BORDIER, fondateur de cette association. (Après la mort de Jules BORDIER et la dislocation des Concerts populaires, ceux-ci furent réorganisés par son ami M. le comte LOUIS DE ROMAIN, qui a repris aussi la publication du journal sous le nouveau titre d'*Angers artiste*.) On vit paraître ensuite, à Rennes, *le Sonneur de Bretagne*, dirigé par M. Charles COLLIN, à Lille, *la Semaine musicale*, fondée par M. FRANÇOIS, éditeur de musique, à Valenciennes, le *Bulletin musical* (1888), à Reims, *Sainte-Cécile*, fondée par M. MENNESSON, éditeur de musique (1891). Tous ces journaux ont bientôt disparu. Le dernier en date, la *Revue musicale de Lyon*, fondée en 1903 et dirigée par M. LÉON VALLAS, a duré jusqu'à la guerre.

ARTHUR POUGIN.

# THÉATRES ET SALLES DE CONCERT

**Par Victor BLAVETTE**

ARCHITECTE EN CHEF HONORAIRE DES BATIMENTS CIVILS
ET DES PALAIS NATIONAUX

---

L'étude des monuments antiques et des vestiges des civilisations anciennes antérieures à l'époque hellénique n'a pas, jusqu'à présent, révélé l'existence de constructions spécialement disposées pour des auditions musicales. Les nombreuses recherches exécutées en Egypte depuis plus d'un demi-siècle et, plus récemment, en Chaldée, n'ont rien fait connaître à ce sujet; celles, plus récentes encore, entreprises sur l'emplacement des cités assyriennes n'ont amené la découverte d'aucun vestige de dispositions architecturales spécialement conçues en vue de représentations théâtrales ou d'auditions musicales. Rien ne permet de prévoir ce que l'avenir et les découvertes futures réservent à ce sujet.

Les récits déclamés et chantés furent probablement l'un des premiers procédés d'instruction des masses imaginés, dès que les agglomérations se formèrent, et ces récits vrais ou, plus souvent, fabuleux furent l'un des principaux moyens mis en action pour créer le patriotisme, exalter les prouesses des chefs, exciter à la haine des ennemis et provoquer, plus que l'attrait du butin et des terres à conquérir, ces expéditions lointaines dont le souvenir compose presque exclusivement la primitive histoire.

Il est bien rare, qu'à défaut de constructions, les dispositions naturelles du terrain n'aient pas présenté, sauf peut-être sur les bords immédiats des grands fleuves et dans les basses vallées, des sortes de conques ou d'amphithéâtres naturels permettant au peuple de se grouper autour des premiers bardes dépositaires des souvenirs lointains. C'est dans les dispositions naturelles du terrain, indiquées par l'expérience et d'accord avec les besoins de la vue et de l'accoustique, qu'il faut rechercher l'origine des premiers théâtres connus.

Les premiers auditeurs se contentèrent de la pente naturelle du terrain et conservèrent ses irrégularités; d'autres, plus raffinés, taillèrent des gradins sur cette pente et dressèrent la partie du sol destinée aux récitateurs et aux chanteurs; d'autres encore, plus laborieux ou plus exigeants, firent appel à la géométrie pour corriger ce que la nature avait laissé d'irrégulier et, plus tard, à l'architecture pour compléter le tout par des constructions.

Ces sortes de conques commençant au bas des coteaux se présentent presque toujours de manière à offrir à ceux qui les occupent une vue étendue soit sur la plaine qui leur fait suite, soit sur la mer, lorsqu'elles ne sont qu'à quelque distance du rivage.

Ce premier décor, complément naturel des récits déclamés ou chantés, pouvait permettre, avec, en quelque sorte, figure à l'appui, l'invocation des plaines tantôt couvertes de riches moissons, tantôt foulées par les armées, des sombres forêts, des lointaines montagnes ou de la mer propice aux périlleuses courses vers les rivages inconnus.

L'énumération serait longue des théâtres auxquels la nature, avec ses perpétuelles transformations, a fourni les plus somptueux et les plus variés des décors. Citons seulement : celui d'Argos, avec sa plaine et le port; celui d'Epidaure, avec le sanctuaire d'Esculape au premier plan et les montagnes au fond; celui d'Athènes, avec aussi la plaine et la mer; celui de Taormina, peut-être le plus splendidement situé et d'où la vue embrasse, à la fois, une grande étendue de mer et la masse imposante de l'Etna; celui d'Orange, avec la belle vallée du Rhône, etc.

Ce n'est que tard qu'on construisit les hauts murs enveloppant les scènes et qu'on sacrifia ainsi aux premières recherches d'effets scéniques et aux besoins de l'acoustique et, encore, ce sacrifice ne fut-il pas partout complet : à Taormina, le fond de la scène est percé de larges arcades laissant apercevoir le plus merveilleux des paysages.

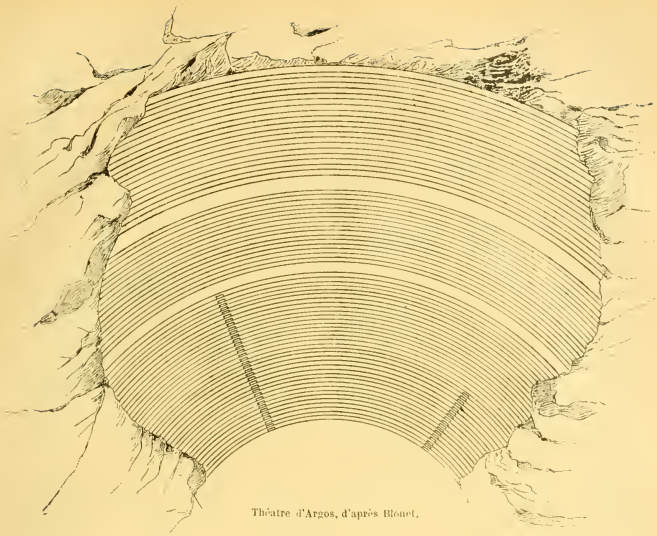
Si les premiers auditeurs recherchaient, pour écouter à l'aise les conteurs d'aventures et les chantres des exploits héroïques, des emplacements favorables pour la vue et la contemplation de la nature, ils se préoccupaient aussi de se défendre contre les ardeurs du soleil; les coteaux élevés, à la base desquels ils établissaient leurs théâtres, avaient encore l'avantage de leur offrir, vers la fin du jour, une ombre propice.

Le nombre des théâtres grecs est élevé; celui des théâtres romains est considérable; chaque ville de quelque importance en possédait, au moins, un.

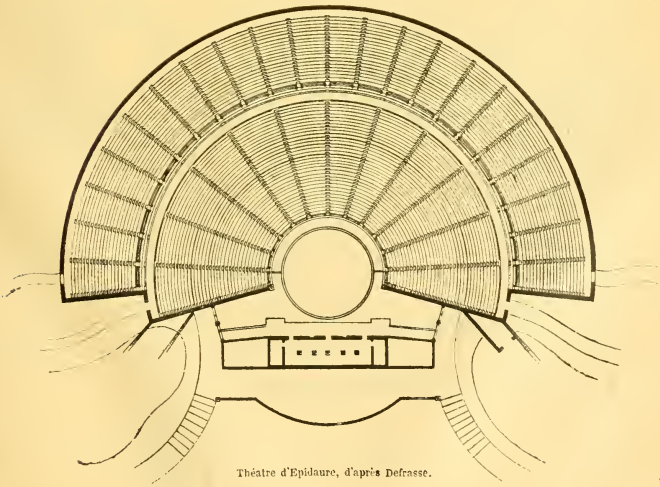
Les dimensions de ces ouvrages sont considérables : le théâtre d'Argos, presque entièrement pratiqué dans le rocher, et dont la forme naturelle n'a pas été complétée par l'adjonction de constructions qui auraient pu lui donner, en plan, la forme traditionnelle d'un demi-cercle, est, malgré cela, large de près de 90 mètres et comporte 70 rangées de gradins; il n'y reste pas de vestiges de la scène.

Le théâtre d'Epidaure mesure 116 mètres de largeur et comporte 55 rangées de gradins.

Sa forme est celle d'un demi-cercle outrepassé. Presque tous ses gradins reposent directement sur le rocher entaillé pour les recevoir. La partie centrale horizontale, l'orchestre, est assez vaste pour qu'on puisse y inscrire un cercle de 20 mètres de diamètre. Le bâtiment encadrant la scène présente un front n'atteignant qu'environ le tiers de la masse des gradins. Il résulte de cette disposition que, quelle qu'ait été la hauteur de cette construction, elle ne



Théâtre d'Argos, d'après Blouet.



Théâtre d'Epidaure, d'après Defrasse.

pouvait totalement masquer, à la plupart des spectateurs, la vue de la campagne et celle des sanctuaires voisins. Douze mille personnes pouvaient se ranger sur les gradins.

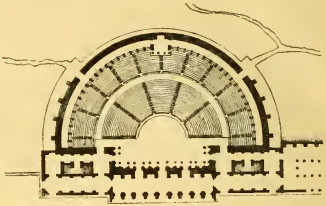
Le théâtre de Dionysos, adossé au rocher de l'Acropole d'Athènes et reconstruit au IVe siècle avant J.-C., présentait des dispositions analogues.

Ces théâtres, établis à flanc de coteau, n'offraient pas d'abri aux spectateurs contre les intempéries; l'ombre produite par les collines auxquelles ils étaient adossés pouvait seule, vers le soir, les préserver du soleil. Ils étaient généralement dépourvus de circulations couvertes. L'accès des gradins se faisait par des passages ménagés entre ces gradins et la scène, et par des chemins ou sentiers tracés aussi à flanc de coteau et conduisant aux diverses entrées ménagées dans un mur d'enceinte peu élevé ou pratiquées à travers un dernier dossier de gradin assez haut pour former clôture.

Il est à présumer que la partie de la population qui n'avait pas accès aux gradins, ou qui n'avait pu y trouver place, pouvait cependant jouir du spectacle en montant sur les parties plus élevées et non aménagées du tertre.

Bien que les chœurs et les danses aient été l'accompagnement des représentations, et qu'il semble que la partie centrale horizontale des théâtres qui a conservé le nom d'orchestre ait toujours été réservée aux évolutions des choristes et aux exercices des danseurs, les anciens, trouvant probablement cette adaptation peu commode pour la musique seule, construisirent, à une époque postérieure à celle de l'aménagement des premiers théâtres, des édifices plus petits que ceux-ci et spécialement destinés aux auditions musicales.

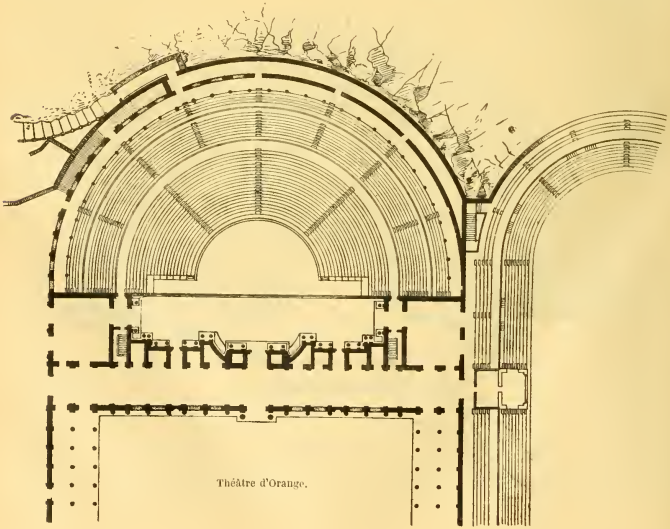
La disposition de ces édifices semble avoir été, à l'origine, nettement différente de celle des théâtres; ils paraissent avoir été construits sur plans elliptiques ou circulaires. Celui attribué à Périclès, et dont l'emplacement reste inconnu, était couvert; sa charpente aurait été faite avec les mâts de la flotte de Xerxès. L'Odéon, qu'Hérode Atticus construisit bien plus tard, vers la fin du IIe siècle après J.-C., en souvenir de sa femme Regilla, se situait au pied de l'Acropole d'Athènes, à quelque distance du théâtre de Dionysos et adossé, comme lui, au flanc du rocher; son plan relevé à la suite de fouilles relativement récentes est cependant celui d'un théâtre. Au dire de Pausanias, son plafond était en bois et superbe.



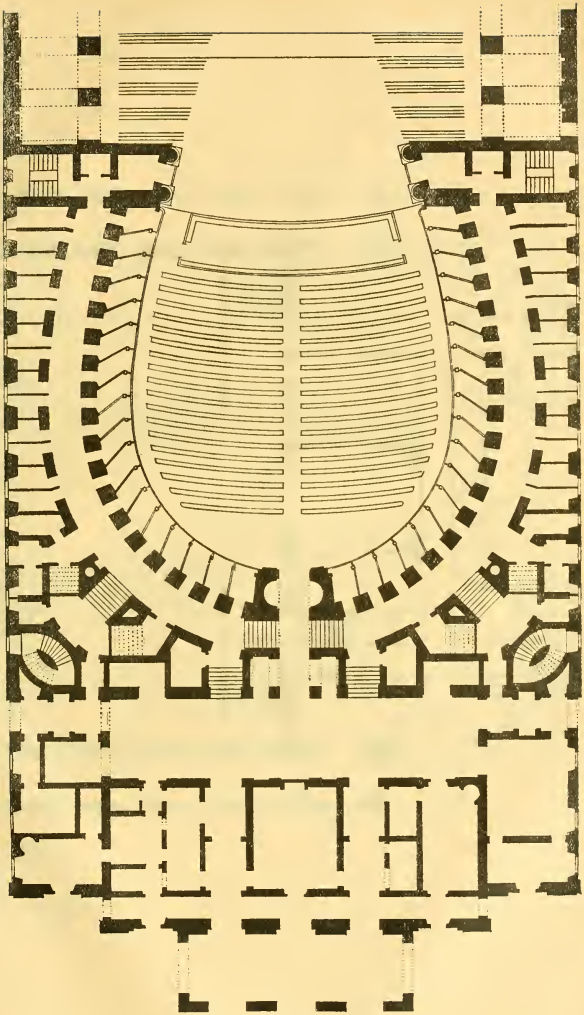
Odéon d'Hérode Atticus.

Il pouvait contenir de cinq à six mille auditeurs, tandis que le théâtre de Dionysos, son voisin, en pouvait contenir quatre ou cinq fois autant.

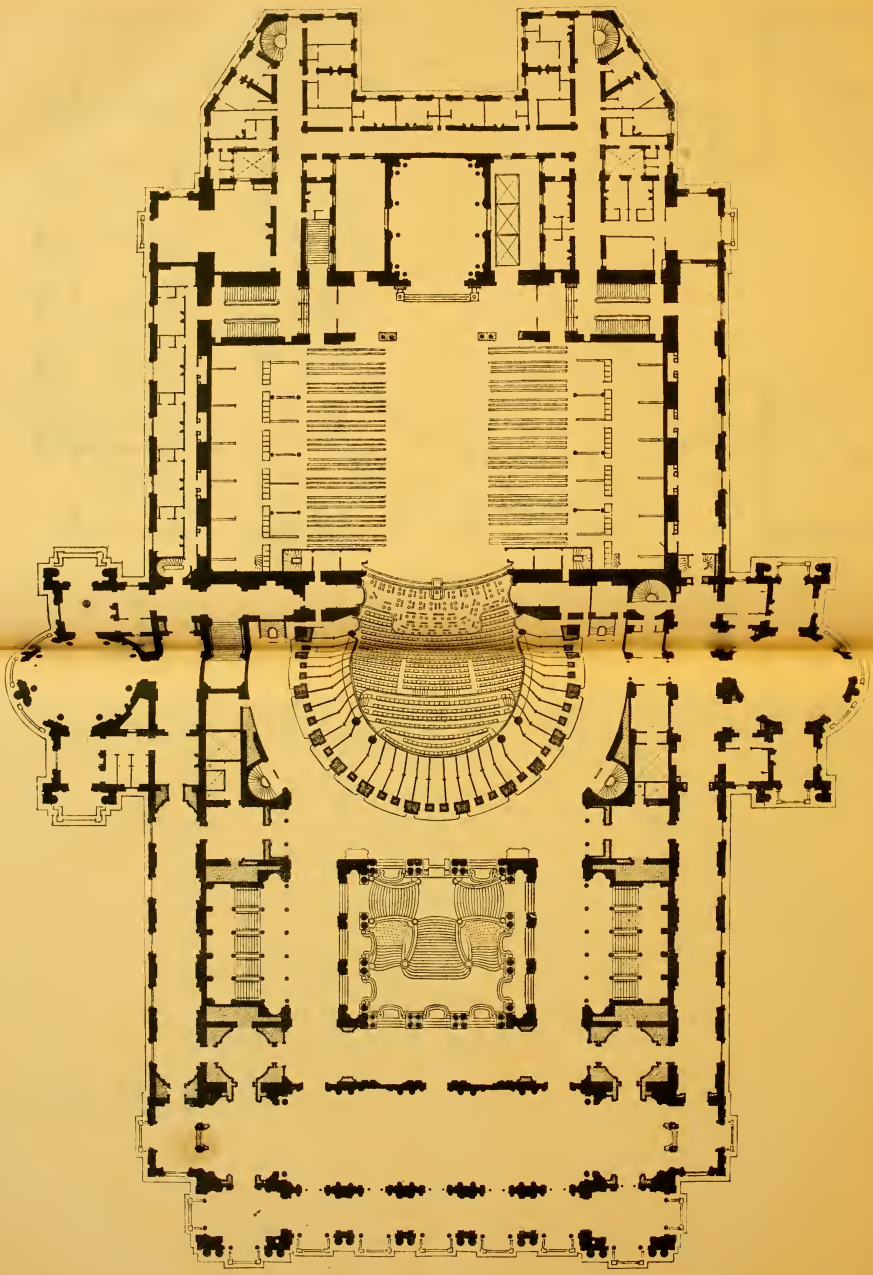
L'énumération des théâtres romains connus, construits à Rome même ou dans tout l'empire, serait trop longue et sans intérêt.



Théâtre d'Orange.



Scala de Milan.



Opéra de Paris.

Si plusieurs de ces théâtres, celui d'Orange, par exemple, ont été, comme les théâtres grecs, construits à flanc de coteau, beaucoup d'autres, élevés dans les agglomérations mêmes, reposent sur terrain plat. Ils comportaient alors, pour soutenir les gradins, d'énormes constructions utilisées comme galeries d'abri, circulations et escaliers.

Les théâtres de Pompée et de Marcellus à Rome et celui d'Arles, en Provence, sont des exemples remarquables de cette disposition.

L'examen des parties conservées de quelques-uns de ces édifices a permis de reconnaître que la scène était couverte par une toiture fixe supportée par une charpente en bois, et que l'ensemble de l'amphithéâtre s'abritait par un vélum amarré à des poteaux implantés contre le mur de pourtour ou au-dessus d'un portique doublant ce mur.

L'étude des parties conservées du théâtre d'Arles, faite avec le plus grand soin, a permis de préciser quelques-unes des dispositions imaginées pour la manœuvre d'un rideau s'élevant du sol, et pour celle de décorations très sommaires destinées simplement à situer les scènes représentées sans masquer la partie haute de la riche décoration architecturale fixe.

Au IVe siècle de notre ère, la proclamation du christianisme comme religion d'État et les invasions des barbares éloignèrent, en Occident tout au moins, les populations des représentations théâtrales et provoquèrent l'abandon et le commencement de la destruction des théâtres. Certains, comme celui de Marcellus à Rome, furent transformés en châteaux forts; d'autres, comme celui de Pompée, également à Rome, disparurent sous des habitations particulières ne laissant souvent, comme trace apparente, qu'une petite place à l'endroit de l'orchestre, et une rue dont le tracé rappelait la forme extérieure de la construction supportant les gradins. D'autres furent presque complètement rasés et leurs matériaux employés à la construction d'édifices répondant mieux qu'eux aux besoins de l'époque

Pendant tout le moyen âge, les églises furent le principal et presque l'unique refuge de l'art musical et dramatique. Les troubadours dans le midi de la France et dans les pays voisins, les trouvères dans les province du Centre et du Nord, chanteurs et déclamateurs errants, et peut-être poètes, sollicitant ou acceptant l'hospitalité de la noblesse, maintinrent le goût des récits épiques et du gai savoir. Les hauts faits des chevaliers furent un de leurs thèmes favoris. Les grandes salles d'armes des châteaux ou les appartements privés des seigneurs leur servirent de salles d'audition.

Quelques « mystères » représentés dans les églises ou dans leurs dépendances par les membres des confréries religieuses, et les « moralités » représentées dans les salles de justice par les clercs de la basoche maintinrent, dans les masses, le goût du spectacle et préparèrent la renaissance des grandes représentations scéniques.

Il faut arriver jusqu'au XVIIIe siècle pour trouver, dans les palais royaux, des salles de spectacle réservées aux hôtes privilégiés de ces palais, et, dans les dépendances des habitations seigneuriales, des théâtres accessibles au public.

Ces théâtres servirent indistinctement à la comédie, à la tragédie et à l'opéra. Les premières salles spécialement aménagées pour les auditions musicales ou salles de concert furent construites au commencement du XIXe siècle.

Parmi les théâtres plus spécialement affectés aux représentations lyriques, il faut citer : en Italie : le théâtre San Carlo à Naples, construit en 1737, incendié en 1916 et restauré ensuite sur le même plan; l'Apollo de Rome, la Scala de Milan, l'Opéra et l'Opéra-Comique à Paris, l'Opéra de Berlin, l'Opéra de Vienne, le théâtre du Prince Régent à Munich, etc.

Les salles des théâtres italiens un peu anciens diffèrent, comme disposition, de celles des théâtres français : les balcons franchement en saillie en avant des loges n'y existent pas; il n'y a qu'un parterre divisé en places de différentes catégories, afin de varier les prix à percevoir et plusieurs rangs superposés et semblables de loges.

Cette disposition peut offrir aux spectateurs autres que ceux du parterre plus d'intimité et plus de liberté, mais elle est loin de donner à l'ensemble cet air de fête et de réunion de bonne compagnie qu'on a plaisir à trouver dans nos salles, et dans celles construites sur des plans analogues, lorsque leurs loges très ouvertes et leurs larges balcons sont occupés par une société élégante et richement parée.

Les salles sans balcons paraissent vides, même si toutes les loges sont occupées; il s'y produit plus difficilement cette communion d'émotions si chère aux artistes de la scène et si nécessaire pour développer et soutenir leurs efforts.

Souvent, les salles italiennes se développent en longueur, de sorte que la plus grande partie des loges se trouve être de côté, et que les occupants de ces loges, sauf ceux du premier rang, sont presque totalement privés de la vue de la scène.

Malgré le vide considérable de leur milieu et malgré leur hauteur, l'acoustique des salles de théâtre italiennes est généralement bonne. Cela semble tenir à l'emploi en grand du bois et des matériaux légers dans leur construction.

Parmi les théâtres modernes spécialement édifiés pour des représentations lyriques, l'Opéra de Paris tient la première place par l'ampleur de sa conception monumentale et la richesse de sa décoration, richesse qu'on peut même trouver excessive sur certains points. Le volume de la salle semble approcher du maximum de ce que peut animer la voix humaine en solo. Le magnificence de l'escalier principal et l'heureuse disposition des escaliers latéraux, si commodes et si pratiques, ne sauraient être trop remarquées.

Les salles des Opéras de Berlin, Vienne, Dresde, etc., et d'autres théâtres lyriques allemands de construction déjà ancienne, ne diffèrent pas sensiblement, comme disposition, de celles des théâtres français.

Celle de notre récent Opéra-Comique rappelle aussi nos salles les plus appréciées.

En Angleterre, par un besoin de confort inhérent à la race, les dispositions habituelles des salles de théâtre, réminiscences plus ou moins éloignées des théâtres antiques, ont été abandonnées dans la construction des salles les plus récentes. Sauf quelques loges dites d'avant-scène, conservées sans doute pour ne pas rompre trop brusquement avec la tradition, toutes les loges de côté ont été supprimées, et les fauteuils ou banquettes des spectateurs sont aménagés sur de profonds amphithéâtres fortement inclinés vers la scène. C'est certainement l'abandon de l'harmonie du vaisseau et des vis-à-vis gracieux; mais c'est la commodité retrouvée pour tous, et la possibilité de voir de toutes les places ce qui se

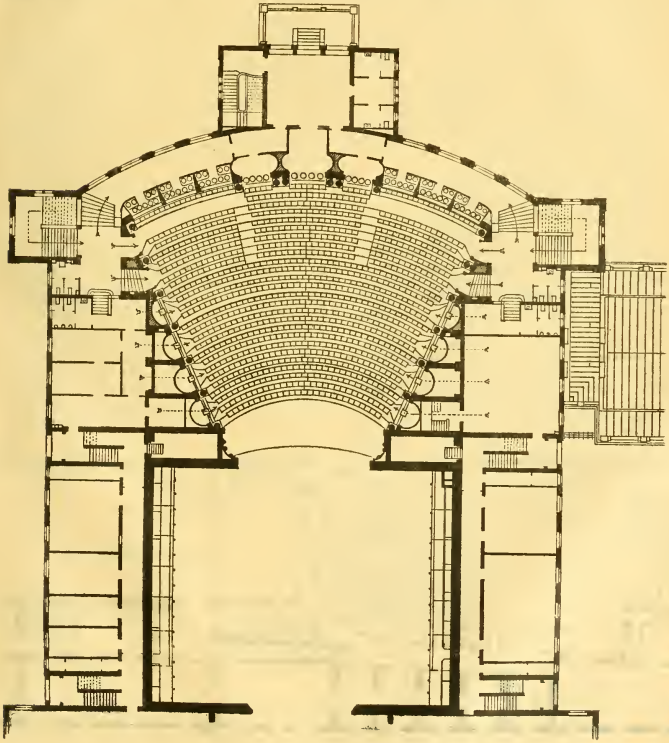
passe sur la scène et d'entendre ce qui s'y dit ou ce qui s'y chante.

La disposition des salles de forme variant, en plan, entre le demi-cercle et le cercle presque complet, présente le grave inconvénient d'obliger à placer de côté, soit sur les galeries, soit dans les loges, une grande partie des spectateurs; celle des salles rectangulaires, sans loges sur les côtés et avec leurs seuls amphithéâtres superposés à l'opposé de la scène, a l'inconvénient d'obliger, pour trouver un nombre de places suffisant, à multiplier ces amphithéâtres ou à leur donner une profondeur excessive.

La forme en éventail avec gradins tracés suivant des arcs de cercle concentriques, dont le centre se trouve vers le milieu de la scène, présente, sur celle rectangulaire, l'avantage d'augmenter, par l'allongement progressif des gradins, le nombre des places et, sur celle circulaire, l'avantage de supprimer totalement les places de côté.

Deux constructions de théâtres avec application très nette de la salle en éventail ont été réalisées en Bavière vers la fin du dernier siècle : le théâtre des Fêtes de Bayreuth, édifié d'après les idées de WAGNER, et tout spécialement pour la représentation de ses œuvres, et le théâtre du Prince-Régent, élevé dans un nouveau quartier de Munich, et servant aussi presque exclusivement aux représentations des œuvres du maître allemand.

La conception de ces deux édifices est la même; ils diffèrent seulement par les accessoires et par les matériaux mis en œuvre. Le théâtre de Bayreuth, édifice en quelque sorte provisoire, exécuté avec des moyens restreints, est presque totalement construit en bois; celui du Prince-Régent à Munich, édifice principal et unique d'un quartier neuf dont il est, jusqu'à présent, le principal attrait, est construit en matériaux durables, et accompagné de vastes dépendances telles que café, brasserie, jardin, etc.



Théâtre du Prince-Régent à Munich.

Dans les deux salles, une rangée de loges est établie en arrière du dernier gradin. A Bayreuth, elles ne forment qu'une sorte de portique adossé à la paroi courbe du fond; à Munich, ces loges, dont deux sont aménagées pour la cour et une centrale pour le roi, sont doublées d'une circulation les desservant commodément.

Toutes les places de ces vastes amphithéâtres en éventail sont facilement accessibles par des portes ouvertes dans les murs rayonnants et ne desservant chacune que quatre ou cinq gradins au plus.

Malgré leurs grandes dimensions, ces salles sans superposition de balcons ne peuvent contenir qu'un nombre restreint de places : 1350 environ à Bayreuth et 1140 à Munich.

Dans ces deux théâtres, l'orchestre des musiciens, établi en contre-bas des gradins des spectateurs et logé en grande partie sous la scène, est invisible pour ceux-ci. Les instrumentistes se sont, jusqu'à présent, accommodés de cette disposition; il semble que le public y trouve un réel avantage.

Les parois rayonnantes des deux salles, percées de portes dans leur partie basse seulement, sont décorées de niches ou alvéoles formant une succession de surfaces diverses, comme forme et comme direction, et destinées à briser les ondes sonores. Les plafonds sont sensiblement plans comme ensemble; celui de Munich est coupé de nervures concentriques en plan avec les gradins et destinées, peut-être, comme les décorations des parois verticales rayonnantes, à briser les ondes sonores.

Des odéons anciens, il faut arriver jusqu'au commencement du XIXe siècle pour trouver des salles spécialement étudiées et aménagées pour l'audition d'œuvres musicales sans effets scéniques. Ces salles, maintenant nombreuses, peuvent être rangées en deux catégories : celles annexes des conservatoires de musique, réservées presque exclusivement aux élèves de ces établissements, et celles publiques, souvent très vastes, accessibles à tous soit par abonnement, soit en payant le prix des places pour chaque audition.

Parmi les premières, il faut citer, bien qu'elle ait été aménagée pour servir aussi de théâtre d'études, la salle de l'ancien Conservatoire de Paris, celles des Conservatoires de Bruxelles, de Genève, de Berlin, de Leipzig, de Francfort, etc. Parmi les secondes : la salle de l'Odéon de Munich, la grande salle du Conservatoire de Vienne, la salle du Rudolphinum à Prague, les deux salles du Neues Gewandhaus à Leipzig, les trois salles de la Philharmonie à Berlin, les deux salles du Tonhall à Zurich, la salle du nouveau casino à Berne, le Victoria-Hall à Genève, la salle Victor-Poirel à Nancy, la salle RAMEAU à Lyon, les salles ERARD, PLEYEL, GAVEAU à Paris, etc.

La salle du Conservatoire de Paris, seule partie conservée de l'ancien établissement, a été inaugurée en 1811. Elle fut d'abord destinée à servir aux études et répétitions des artistes de l'Opéra et aux élèves du Conservatoire.

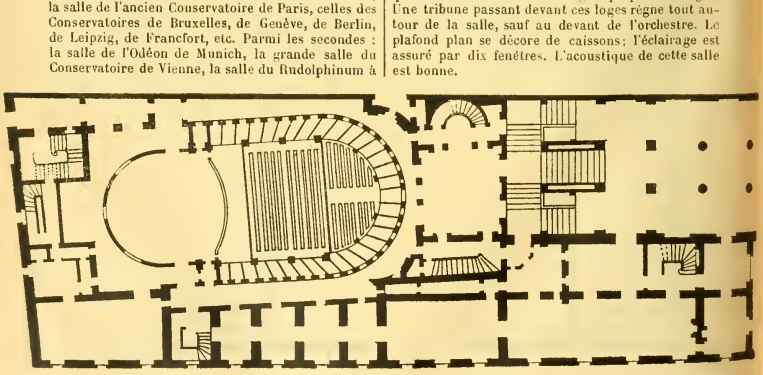
Elle consiste en un petit théâtre de forme allongée dont la scène était pourvue de dessous, d'un gril et d'une machinerie rudimentaire. Depuis longtemps, cette machinerie a été, en partie, démontée, et la décoration répétant, en plan, le fond circulaire de la salle reste fixe. La décoration picturale, grise avec tentures vertes, critiquée dès l'origine, comme nuisant à la beauté des femmes, a été complètement remplacée, vers la moitié du siècle dernier, par la décoration pompéienne existant encore.

Sauf les gros murs extérieurs, la construction de cette salle est entièrement en bois revêtu de plâtre et, parfois, simplement de toile marouflée; l'emplacement de l'orchestre, limité par le décor de concert construit en bois et toile, est couvert par un plafond aussi en bois et toile suspendu sous l'ancien gril.

Cette construction en matériaux peu consistants empêche toute résonance, tandis que les dimensions réduites du vaisseau rendent impossible la perception de tout écho. L'acoustique de cette salle est parfaite.

La salle du Conservatoire de Bruxelles répète, en plan, mais avec des dimensions plus grandes, celle du Conservatoire de Paris.

La salle du Conservatoire de Genève rappelle aussi, comme forme, celle du Conservatoire de Paris. C'est un rectangle allongé terminé, à chaque extrémité, par une abside demi-circulaire dont le diamètre est presque égal au petit côté de ce rectangle; l'abside abritant une partie de l'orchestre est à paroi pleine; celle opposée est divisée, dans la hauteur du premier étage, en cinq travées par des colonnes, entre lesquelles sont installés deux rangs superposés de loges. Une tribune passant devant ces loges règne tout autour de la salle, sauf au devant de l'orchestre. Le plafond plan se décore de caissons; l'éclairage est assuré par dix fenêtres. L'acoustique de cette salle est bonne.



Salle de concert de l'ancien Conservatoire de Paris.

Les conservatoires des grandes villes allemandes, installés dans des bâtiments spécialement conçus pour leur destination, possèdent, en général, des salles d'exercice et de concert bien appropriées.

Celui de Berlin, qui occupe une aile des nouveaux bâtiments de l'école des Beaux-Arts, possède une petite salle de théâtre et une salle de concert pouvant recevoir environ 750 auditeurs. En plan, cette salle est un rectangle d'environ 31 m. 50 sur 17 m. 50, non compris, à l'une de ses extrémités, une alvéole de 14 m. 50 sur 13, dans laquelle sont installés les gradins de l'orchestre et, au fond, un orgue. Une tribune d'honneur occupe, en partie, l'extrémité opposée à cette alvéole. Les longs côtés du rectangle sont, à l'étage, garnis de tribunes sous lesquelles sont ménagées les circulations desservant le parterre. Il n'y a pas de tribune en avant de la loge d'honneur. L'éclairage diurne est obtenu par quatorze ouvertures latérales en forme de demi-cercle outrepassé, formant autant de pénétrations dans la voussure du plafond et, au-dessus de l'orchestre, par un plafond vitré décoré d'une grisaille.

La salle de concert du Conservatoire de Leipzig se compose aussi d'un vaisseau central rectangulaire avec amortissements courbes dans les angles, et mesurant environ 24 mètres sur 11, non compris les galeries latérales formant tribunes à la hauteur du premier étage, une grande alvéole pour l'orchestre à l'une des extrémités et une tribune d'honneur à l'autre.

La salle du Conservatoire de Francfort est un rectangle avec orchestre à l'une de ses extrémités et tribune à l'autre. L'ensemble, tout compris, mesure environ 24 mètres de longueur sur 9 m. 60 de largeur et 7 m. 50 de hauteur. Le plafond est plan avec voussures de raccordement.

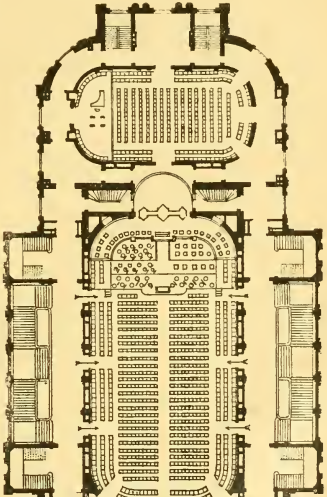
La salle de l'Odéon de Munich constitue une sorte de basilique dont trois côtés sont droits et le quatrième demi-circulaire. Les trois côtés droits sont doublés de portiques; l'orchestre, disposé pour réunir de 100 à 300 exécutants ou choristes, occupe l'abside. Au premier étage, un second portique entoure l'ensemble; des sièges sont installés entre les colonnes de ce second portique et en arrière de celles-ci. L'orgue occupe la partie milieu du fond de l'abside. Le nombre des places est de 1445. Cette salle ne se recommande ni par sa disposition architecturale ni par son acoustique.

La grande salle du Conservatoire de Vienne sert aussi à donner un certain nombre de concerts publics. C'est un rectangle de 40 mètres de longueur sur près de 14 de largeur, avec, en plus, deux étages de galeries sur trois côtés. L'orgue est adossé au petit côté dépourvu de galerie. La galerie supérieure du fond opposé, plus large que celles latérales, se divise en deux étages formant deux amphithéâtres superposés. La hauteur du vide central est d'environ 17 mètres. L'orchestre est aménagé pour 80 exécutants; la salle peut recevoir 1500 auditeurs, dont 200 debout dans la galerie du fond sous les amphithéâtres; l'acoustique est très appréciée.

La salle du Rudolphinum à Prague sert aux exercices des élèves du Conservatoire et à donner des concerts publics. La partie centrale de cette salle a environ 24 mètres de longueur sur autant de largeur, non compris les galeries qui l'entourent sur trois côtés, et qui servent de circulation au rez-de-chaussée, et de tribunes divisées en loges au premier étage. La galerie du fond opposée à l'orchestre est légèrement incurvée en plan; les gradins de l'orchestre, avec l'orgue au fond, sont aménagés dans une profonde alvéole presque de même largeur que le vide de la salle. Le plafond, supporté par les hautes colonnes corinthiennes des galeries, se décore de caissons fortement accentués au-dessus de galeries, et de vigoureux encadrements sur la partie centrale. L'éclairage de jour est assuré par de grandes fenêtres ouvertes dans la paroi du fond des galeries; celui de nuit par un lustre central et par des lustres secondaires suspendus dans les entre-colonnements, ainsi que sous le linteau séparant la partie centrale de l'orchestre.

La trop grande distance verticale entre le sol du parterre et celui des galeries n'est que faiblement corrigée par la forte inclinaison de l'ensemble des gradins de ce parterre. La hauteur totale de la salle, qui atteint près de 20 mètres, semble exagérée. Le nombre des places est d'environ 1400.

Dans le but de corriger l'acoustique défectueuse, des draperies descendant jusque sur les gradins du parterre ont été suspendues sous le balcon établi en avant des colonnes des galeries.



Neues Gewandhaus de Leipzig.

Le Neues Gewandhaus de Leipzig, achevé en 1884, apparaît, jusqu'à présent, comme la plus complète conception architecturale réalisée pour l'audition des œuvres musicales non destinées au théâtre. L'édifice, situé dans le nouveau quartier, à proximité du Conservatoire et d'autres grands édifices modernes, est complétement isolé. Largement desservi par deux entrées principales, tout le rez-de-chaussée abrite les services accessoires : bureaux, bibliothèque, vestiaires, etc.

Du vestiaire du public qui, dans ce rez-de-chaussée, occupe toute la partie centrale de l'édifice, deux larges escaliers latéraux donnent directement accès au parterre de la salle principale et à des passages se raccordant avec les dégagements d'une autre salle de moindre importance. Cette dernière est, en outre, desservie par deux escaliers secondaires partant du vestibule arrière. Quatre autres escaliers conduisent des paliers des deux escaliers principaux aux tribunes de la grande salle et aux loges de la petite.

En plan, la salle principale forme un rectangle de 38 mètres de longueur sur 19 de largeur, à angles arrondis. La petite salle, sensiblement de même forme, mesure seulement 24 mètres sur 12. Il convient de remarquer que, dans ces deux salles, la largeur est égale à la moitié de la longueur. La hauteur de la grande salle atteint 14 mètres environ; celle de la petite n'est que de 8 mètres. L'éclairage diurne de la grande salle s'obtient par 14 fenêtres en demi-cercle outrepassé ouvrant directement sur le dehors et formant pénétrations dans la voussure du plafond; celui de la petite, par trois grandes ouvertures ménagées dans le plafond et ne donnant qu'une lumière de second jour. L'éclairage artificiel de la grande salle est obtenu par trois grands lustres suspendus au plafond et par des appliques apposées contre les pilastres décorant les parois; celui de la petite salle, par un certain nombre de plafonniers et par des appliques aussi apposées contre les pilastres.

Le sol des deux salles est horizontal, à l'exception de quelques gradins établis au fond de la grande, dans le petit espace la séparant du foyer, et de trois gradins établis sous une étroite galerie régnant autour de cette grande salle. Cette galerie, élevée de 3 à 4 mètres seulement au-dessus du parquet, ne reçoit que trois rangs de fauteuils; elle est divisée en loges séparées par de simples accotoirs à hauteur d'appui et ne pouvant gêner la vue.

L'orchestre, disposé au fond entre la galerie et le parquet, comprend une partie plane pouvant être agrandie de 2 à 3 mètres et des gradins. Le chef d'orchestre monte sur une estrade élevée de 0 m. 70 environ au-dessus de la partie plane, ce qui lui permet de diriger les chœurs massés sur la partie de la galerie adossée au fond de la salle. L'orgue est installé dans une grande niche en arrière de cette galerie. A l'extrémité de la salle opposée à l'orchestre et aussi en arrière de la galerie sont établies une grande loge d'honneur et deux loges secondaires.

Le nombre des sièges est d'environ 1650; il n'y a pas de places debout.

Les parties basses des murs sont revêtues de lambris en sapin sans grandes saillies et isolés de la maçonnerie par un vide d'un décimètre environ. Sous les panneaux de simili-tapisserie décorant les parties hautes de ces murs, entre le dessus des lambris et le dessous de la corniche sur laquelle repose la voussure, les lambris d'isolement sont constitués par un léger galandage en roseaux et mortier. La voussure et la partie centrale du plafond sont en construction légère suspendue à la charpente du comble.

La petite salle est dépourvue de galerie; quelques loges seulement s'établissent entre les pilastres; l'orchestre sans gradins est entouré d'un seul rang de fauteuils.

La construction de cette salle est la même que celle de la grande. Un foyer, vaste pièce de 32 mètres de long sur 12 de large, non compris la loggia au-dessus de l'avant-vestibule du rez-de-chaussée, est disposé pour servir de promenoir aux auditeurs de la grande salle pendant les entr'actes.

La construction de cet édifice, exécutée aux frais d'une société privée, a coûté, sans le terrain, deux millions de marks, soit deux millions et demi de francs en 1884. Il est bien et largement conçu; sa décoration intérieure, un peu chargée, vise à la somptuosité. L'acoustique des deux salles est réputée excellente

Des trois salles de la Philharmonie de Berlin, celle carrée qu'on rencontre en premier, au rez-de-chaussée, sorte de hall central de l'établissement, ne paraît pas avoir été spécialement étudiée pour servir de salle de concert, et présente une acoustique défectueuse. La grande salle qui lui fait suite, aussi au rez-de-chaussée, est un rectangle à angles arrondis d'environ 32 mètres de longueur sur 26 de largeur, non compris l'emplacement de l'orchestre. Sa hauteur est d'environ 19 mètres. Des loges sont installées entre les points d'appui au rez-de-chaussée et sur un balcon. L'extrémité opposée à l'orchestre s'ouvre sur une salle de restaurant de laquelle on peut entendre le concert. L'orchestre, aménagé pour une centaine d'exécutants, peut être agrandi vers la salle; un orgue dissimulé derrière un grillage doublé d'étoffe en occupe le fond; le parquet est horizontal. Cette salle servant aussi pour des banquets et des bals, tous les sièges du rez-de-chaussée, à l'exception de ceux des loges, sont mobiles.

Une troisième salle, dite « salle BEETHOVEN », située au premier étage, est exclusivement aménagée en salle de concert. Elle consiste en un rectangle de 24 mètres de long sur 20 de large, non compris l'emplacement pour l'orchestre et, à l'autre extrémité, un emplacement égal garni de sièges. Un balcon s'étend sur tout le périmètre, à l'exception du côté occupé par l'orchestre; l'ensemble peut recevoir 1100 auditeurs.

Le Tonhall de Zurich, vaste établissement en vue du lac, possède une grande et une petite salle de concert. La grande est un rectangle à coins arrondis d'environ 36 mètres sur 19, y compris l'emplacement de l'orchestre, avec balcon et tribunes au premier étage. Cette salle servant aussi pour des banquets et des bals, son parquet est horizontal, et les sièges le garnissant sont mobiles. La partie basse de l'orchestre peut être agrandie en avançant le podium. L'orgue occupe une grande niche en arrière de l'orchestre; la partie du balcon passant entre cette niche et le dernier gradin de l'orchestre est généralement réservée aux chœurs. Le nombre des places s'élève à environ 1600.

L'éclairage diurne est obtenu par six baies demi-circulaires formant pénétrations dans la voussure du plafond au-dessus des tribunes latérales. Trois grands lustres, suspendus au plafond central et

d'autres plus petits suspendus au plafond des tribunes, assurent l'éclairage de nuit. La décoration est blanc et or, et l'acoustique satisfaisante.

La petite salle située au premier étage, derrière la tribune milieu de la grande et au-dessus du vestibule la desservant, est réservée à la musique de chambre.

Le nouveau Casino de Berne, édifice monumental récemment construit, possède aussi deux salles de concert, toutes deux établies au premier étage. La plus grande forme un rectangle de 35 m. de longueur sur 16 de largeur, terminé, sur l'un de ses petits côtés, par une niche très plate au fond de laquelle est installé un orgue dissimulé par des pilastres et des grillages métalliques. Trois tribunes avec gradins, dont le plus bas est à environ 3 m. 30 au-dessus du parquet, garnissent les longs côtés et celui opposé à l'orchestre; les tribunes latérales sont séparées du vide central par des colonnes jumelées; celle du fond est comprise dans ce vide. Une voûte très aplatie construite en matériaux légers recouvre la partie milieu; les tribunes latérales sont couvertes par un plafond. L'éclairage diurne est assuré par dix baies demi-circulaires s'ouvrant au-dessus de la corniche couronnant l'ordre des tribunes; celui du soir s'obtient au moyen de lustres suspendus à la voûte et aux plafonds. La hauteur de la partie centrale est d'environ 14 mètres; le nombre des places peut atteindre 1 400; l'acoustique est satisfaisante. La petite salle située contre le fond de la grande opposé à l'orchestre sert de foyer, de salle de bal et, à l'occasion, de salle de concert.

Le Victoria-Hall à Genève, construit de 1891 à 1893, est, comme le Gewandhaus de Leipzig, un édifice spécialement destiné aux auditions musicales. La salle est un rectangle d'environ 32 mètres sur 14,50, dont les angles sont abattus par des pans coupés. Des tribunes latérales portent la largeur à près de 19 mètres, et de profondes alvéoles établies aux extrémités et destinées, l'une à l'orchestre, et l'autre à des amphithéâtres superposés, portent la longueur totale à environ 50 mètres. L'orchestre avec ses 10 rangées de gradins pour les choristes occupe, à lui seul, une longueur de près de 17 mètres. L'orgue installé au fond est séparé des gradins par un balcon portant une rangée de fauteuils dits « fauteuils d'orgue ».

Les 1 850 places sont réparties entre : un parterre avec loges découvertes et amphithéâtre, le grand balcon, le balcon de l'orgue, les corbeilles des angles, l'amphithéâtre du premier étage, les tribunes et l'amphithéâtre du deuxième étage.

Le plafond est plan avec parties inclinées sur les côtés et formant voussures, celles-ci percées de dix œils-de-bœuf. La superposition des étages a conduit à donner à cette salle la grande hauteur qui nuit à son acoustique. Sa décoration, rehaussée par une coloration accentuée, est très chargée.

La Salle Rameau à Lyon, inaugurée en 1908, a été édifiée par une société particulière avec le concours de la ville. Située au-dessus d'une autre grande salle destinée à des réunions diverses, elle peut recevoir 1 600 auditeurs. L'ensemble, mesurant environ 32 mètres sur 18, comprend un parterre horizontal, une galerie avec loges découvertes sur les longs côtés et amphithéâtre au fond, et un second amphithéâtre au-dessus du premier. La partie opposée à ces amphithéâtres est sensiblement demi-circulaire; elle abrite l'orchestre et, en arrière, en partie au-dessus de l'orchestre, l'estrade des choristes.

Cette disposition de l'espace réservé aux choristes, analogue à celles précédemment adoptées dans les salles du Rudolphinum à Prague, du Gewandhaus à Leipzig, au Casino de Berne, au Victoria-Hall de Genève, etc., a le grand avantage d'empêcher les chœurs d'étouffer la sonorité des instruments à cordes et d'éviter l'encombrement de la partie basse de l'orchestre.

Des ouvertures pratiquées dans la partie haute des murs latéraux et un plafond vitré assurent un abondant éclairage diurne.

Malgré sa construction en matériaux rigides : maçonnerie et ciment armé, et malgré l'absence de tentures, l'acoustique de cette salle est bonne.

La salle Victor-Poirel à Nancy, disposée pour servir de théâtre et de salle de concert, présente un vaste amphithéâtre demi-circulaire prolongé vers la scène par des parties droites; la partie centrale garnie de gradins très inclinés est séparée de la galerie l'entourant par un rang de colonnes supportant des arcades. Les gradins de cette galerie, disposés parallèlement à la courbe, sont aussi très inclinés. L'éclairage de jour s'assure par des ouvertures dans le mur de fond de la galerie et par un plafond vitré. Des draperies ont été disposées dans les parties hautes des arcatures pour améliorer l'acoustique.

La salle du Trocadéro à Paris, construite en vue des solennités de l'Exposition universelle de 1878, est un immense amphithéâtre en forme de fer à cheval contenant près de 6 000 places. Une grande niche avec, au fond, un orgue colossal de Cavaillé-Coll, peut servir à abriter les autorités en cas de solennités, ou l'orchestre et les chœurs en cas de concert. De larges baies sont ouvertes dans le mur circulaire de l'amphithéâtre.

Malgré l'application des données scientifiques connues au moment de la construction, et malgré les essais faits au moyen de la lumière sur modèles en petit pour assurer une bonne acoustique, le résultat obtenu n'a pas répondu aux espérances des architectes : une sonorité excessive s'est révélée, et des échos se produisent. De nombreux essais ont été tentés, par la suite, pour remédier aux inconvénients reconnus; filets tendus contre les verrières, modification de la conque de l'orchestre au moyen de tentures et de cloisonnements légers, matelassage des parois verticales de l'amphithéâtre, etc. Les récents travaux exécutés ont donné des résultats appréciables; mais les dispositions adoptées pour modifier la forme de grande niche enveloppant l'orchestre nuisent à la disposition architecturale de l'ensemble.

Les salles Erard, Gaveau et la nouvelle salle Pleyel, à Paris, sont des compléments des magasins de vente de ces établissements industriels. Celle de la maison Gaveau peut recevoir 1 060 auditeurs assis; son parterre légèrement incliné correspond sensiblement, comme niveau, avec le premier étage de l'immeuble. Presque tout le rez-de-chaussée, sous ce parterre, est occupé par un vestiaire très commodément installé. La salle rectangulaire, en plan, mesure 20 mètres de largeur sur près de 23 mètres de longueur, non compris la grande niche abritant, au fond, les gradins des choristes et l'orgue. L'estrade de l'orchestre est en avant de cette niche. Le parterre s'entoure de loges au fond desquelles passent les légers points d'appui supportant la première galerie. Les sols de cette première galerie et de celle supérieure correspondent avec les deuxième et troisième étages de l'immeuble. La disposition de ces galeries fait pa-

raitre la salle plus longue qu'elle n'est réellement. L'un de ses côtés et le fond étant adossés à des constructions voisines, elle ne reçoit de jour direct que par des fenêtres ouvertes en arrière de la galerie sur les deux autres côtés. L'éclairage de nuit est assuré par des cordons d'ampoules électriques courant sous les deux galeries et dans la mouluration du plafond. La hauteur, sous la partie centrale de ce plafond, est d'environ 13 m. 50. La décoration en relief, assez vigoureuse sous le balcon de la première galerie, va en s'affinant vers le haut pour laisser lisse la partie milieu du plafond.

La salle Pleyel, récemment construite, fait partie d'un vaste établissement abritant des salons d'exposition, des studios isolés mis à la disposition des artistes, deux petites salles d'auditions, l'une de 500 places, l'autre de 200, et de nombreux services.

Établie au premier étage, elle est accessible par plusieurs escaliers débouchant dans un spacieux vestibule et des galeries sur lesquelles s'ouvrent de nombreux vestiaires commodément disposés.

En outre du large accès sur le faubourg Saint-Honoré, une sortie de secours a été ménagée vers la rue Daru.

De forme trapézoïdale et mesurant environ 50 mètres suivant son grand axe et 30 mètres suivant la grande base du trapèze, cette salle comporte, contre la petite base, une grande estrade pouvant recevoir jusqu'à 600 exécutants et choristes. En avant de cette estrade, un parterre horizontal précède une rangée de loges découvertes, en arrière desquelles s'étend, jusqu'au fond, une partie légèrement inclinée. En élévation, contre la paroi du fond opposée à l'estrade des exécutants, sont disposés deux larges amphithéâtres desservis par des escaliers spéciaux.

L'ensemble abrite environ 3000 places, toutes de face.

Les parois latérales sont légèrement inclinées vers l'intérieur.

La voûte comporte des parties planes inclinées au-dessus de l'orchestre, et, sur le restant, une grande surface cylindrique ascendante dont les génératrices se raccordent avec ces parties planes.

L'éclairage, entièrement artificiel, est obtenu au moyen de foyers lumineux dissimulés. Il n'existe aucune saillie décorative.

La décoration picturale, détruite par l'incendie survenu le 19 juillet 1928, peu de temps après l'inauguration, n'a pas été reproduite; elle a simplement été remplacée par une haute partie gris foncé formant soubassement et par un ton pierre sur tout le restant. Cette nudité s'accorde avec la simplicité voulue de la décoration des autres parties de l'édifice, et par son austérité, fait supposer que cet état n'est que provisoire.

La forme inattendue de la voûte est le résultat de la mise en application des théories actuelles de la science de l'acoustique. Il convient de se demander, en présence de ce résultat si nettement accusé, si cette science a bien dit son dernier mot, et si ses données ne comportent pas quelques accommodements.

V. BLAVETTE.

# SONORITÉ DES SALLES

**Par M. Gustave LYON**

DIRECTEUR DE LA MAISON PLEYEL

Le problème de la bonne acoustique dans une salle de concerts a été étudié et réalisé d'une façon très satisfaisante en 1928, lors de l'édification de la Salle PLEYEL, 252, rue du Faubourg-Saint-Honoré, à Paris (8e).

Cette réalisation a été la conséquence des lois formulées par M. Gustave LYON à la suite de nombreuses recherches entreprises par lui pour remplir la mission que lui confia en 1904 le ministre de l'Instruction publique de la République française, d'améliorer l'acoustique du Trocadéro; à l'époque, il était absolument impossible dans cette vaste salle d'entendre distinctement, même de comprendre la moindre phrase d'un conférencier quel qu'il fût. — Les défauts ont pu être corrigés pour la plupart. — Ceux qui subsistent eussent pu être supprimés, mais au prix de dépenses exagérées, et d'ailleurs au détriment de l'acoustique de certaines régions de cet énorme vaisseau.

Depuis 1904, on a entendu de presque toutes les places du palais du Trocadéro les conférences ou les représentations théâtrales populaires qu'y organise si parfaitement M. Gémier, tant que les corrections réalisées par M. Gustave LYON ont été maintenues en place et en bon état de conservation. — Les lois qui ont déterminé ces corrections se résument ainsi :

La perception d'un son par un auditeur est le résultat, l'intégration, peut-on dire, d'une série de pressions successives frappant son tympan par suite de l'arrivée au contact de celui-ci :

1° de l'onde directe,

2° d'une série successive d'arrivées tres rapprochées d'ondes réfléchies sur les divers obstacles (murs, plafonds, etc.) que rencontre l'onde directe dans sa propagation.

**Première loi.** — L'onde directe, si elle était seule perçue, cesse d'être entendue à partir d'une distance de 11 mètres environ séparant l'auditeur de la source sonore.

**Deuxième loi.** — Un auditeur qui reçoit deux ondes sonores successives ne peut les séparer à l'audition que si l'arrivée de la plus tardive est postérieure de plus de 1/15 de seconde au moment de l'arrivée de la première, ce qui exige que le parcours de la plus longue dépasse celui de la plus courte de 22 mètres au plus.

Ceci pour des sons secs et brefs (claquette de bois). — Pour des sons moins courts de production (voix humaine, chant, instruments de musique à vent, etc.), la limite est de 1/10 de seconde ou 34 mètres d'écart entre les deux chemins parcourus.

**Conclusion.** — Il est nécessaire d'envoyer aux auditeurs le plus grand nombre possible d'ondes réfléchies sur les obstacles intérieurs que l'onde directe rencontre, mais en se limitant aux ondes réfléchies qui auront, pour arriver de la source sonore à l'auditeur, un chemin à parcourir au plus égal à la distance de l'auditeur à la source sonore, augmentée de 22 mètres, pour les sons secs, et de 34 mètres pour les sons musicaux non percutés, — 22 et 34 mètres étant les espaces parcourus par le son en 1/15 de seconde et en 1/10 de seconde.

Comme, d'autre part, tout le monde est d'accord sur le fait que dans les théâtres antiques (Orange, Nîmes, Arles, Béziers, Piezzolo, etc.), l'audition pour toutes les places de front est très bonne, il a paru opportun d'appliquer les principes des anciens (Comédie-Française, orchestres symphoniques COLONNE et autres).

Les caractéristiques des théâtres anciens sont les suivantes :

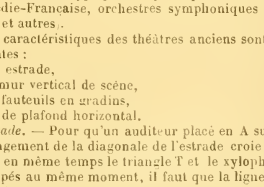
Une estrade,
Un mur vertical de scène,
Des fauteuils en gradins,
Pas de plafond horizontal.

*Estrade.* — Pour qu'un auditeur placé en A sur le prolongement de la diagonale de l'estrade croie entendre en même temps le triangle T et le xylophone X frappés au même moment, il faut que la ligne TX soit = 22 mètres.

Pour qu'un auditeur placé en B croie entendre en même temps l'onde directe du violoniste V et l'onde réfléchie par le mur de scène M, il faut que :

$$2\,VR = 22 \text{ m. ou } VR = 11 \text{ mètres.}$$

Ceci pour les sons secs produits par percussion ou staccato.




Dès qu'on envisage d'autres sonorités instruments à vent, voix humaine, — à cordes frappées ou pincées, etc.), l'émission n'étant pas instantanée, on peut passer, comme on l'a déjà dit, de la limite 22 mètres à la limite 34 mètres.

**Mur d'estrade.** — Ce mur, au lieu d'être plan et vertical, comme chez les anciens, devra avoir une base cintrée, comme enveloppant l'estrade, et être également cintré en altitude, c'est-à-dire concave,

*Copyright by Librairie Delagrave, 1930.*

véritable conque sonore établie pour renvoyer vers le centre de la masse des auditeurs toutes les ondes ou les rayons sonores réfléchis.

Pour éviter le trouble que ressentiraient les auditeurs près de l'estrade, il faut limiter aux environs de 7 mètres la hauteur de cette surface réfléchissante de scène.

Dans la Salle Pleyel, on a suivi ces indications. — Un premier théâtre antique a été construit :

Estrade, 24 mètres de long, — 13 mètres de profondeur. — Mur de scène cintré sur le sol, cintré en hauteur limitée à 7 mètres au-dessus de l'estrade.

Profitant de l'estrade déjà construite, un second théâtre antique a été établi, les fauteuils en gradins partant du niveau + 7 mètres; le mur de scène, qui n'est ni plan ni vertical, constitue un véritable réflecteur sonore renvoyant la portion des ondes qui s'y réfléchissent sur les auditeurs de ce premier balcon; c'est une conque sonore plus large que celle du bas, plus inclinée et n'ayant pas plus de 7 mètres de hauteur en verticale.

Dès lors, au niveau + 14, on a établi encore des fauteuils en gradins, disposés de façon à ce que de chacun d'eux on vit toute l'estrade. — Le mur de scène de ce troisième théâtre antique est encore une conque sonore plus étendue que les deux premières, plus inclinée aussi et venant à la suite de la deuxième conque qu'elle semble prolonger.

Cette deuxième conque termine le toit de l'ensemble qui, dès lors, est à l'abri du vent, de la pluie, grêle, poussière, etc., et n'a pas de plafond horizontal.

Le résultat a répondu en tous points aux espérances. — Après l'incendie du 19 juillet 1928, on reconstruisit la salle identiquement pareille comme forme et parois à la première, et le 30 novembre 1928, eut lieu la reprise dans la Salle des concerts d'abonnement de l'Orchestre Symphonique de Paris.

Dans les théâtres antiques, rien n'existe au-dessus et derrière les spectateurs des derniers gradins. — Les parties des ondes sonores venant de l'estrade qui passent au-dessus de ces derniers rangs d'auditeurs continuent donc leur course à travers l'espace, sans revenir jamais en arrière.

Dans la Salle Pleyel, il a bien fallu fermer la salle derrière les auditeurs, pour séparer de la salle les magasins Pleyel mitoyens.

Le double rideau de molleton orthophonique qui absorbait les ondes sur les murs verticaux de clôture, ne pouvait plus être admis à cause même du danger d'incendie; on obtint alors des sons de retour sensibles sur l'estrade lorsque ces sons étaient secs et percutants : castagnettes ou coups de talons sur l'estrade, coups de langue staccato pour les instruments puissants (trombones, pistons, etc.). On a supprimé ces retours à l'aide de matelassage en produits ignifugés mous (feutres spéciaux américains, poils et amiante), ou de modification des formes ou des matériaux des bandeaux, main courante des balcons (premier et second), gaines d'aération, etc.

L'incendie de juillet 1928 permit aussi de réaliser l'aération de la salle par le procédé inventé par M. G. Lyon en 1911, et que des architectes américains appliquèrent avec le plus grand succès (santé, économie) aux écoles de Saint-Louis en 1926, sous le nom d'aération en circuit fermé.

Dans la Salle Pleyel, sous chaque siége, est ménagée une arrivée continue d'air biologiquement et chimiquement pur, à raison de 83 litres par minute. — Cet air, à 18°, enlève les 100 calories horaires de chaque assistant, continue à s'échauffer en arrivant à la hauteur de la respiration de chacun (en moyenne 22 aspirations par minute, de chacune un demi-litre, suivies de 22 expirations d'air chaud à 37° environ, bouche ouverte et chargé d'acide carbonique et de poisons biologiques). Il monte ainsi vers le plafond, roule le long du toit incliné vers l'arrière où il est repris par un aspirateur de même puissance que celle du ventilateur de cave. — Repris à raison de 15 000 m³ par heure, l'air est renvoyé :

1° Dans une chambre de dépoussiérage;

2° Dans une chambre d'ozonisation;

3° De là, dans une chambre à giclage d'eau basique pouvant être portée, par serpentins vapeur, à + 80° en hiver, et par serpentins ammoniaque, à — 10° en été. Cet air purifié, humidifié, revient ainsi au ventilateur qui le renvoie à nouveau dans la salle par les gaines horizontales passant sous chaque rangée de fauteuils. Il arrive à 18° et sans qu'on en perçoive le mouvement, à cause des détentes obtenues par quatre variations successives des sections d'arrivée.

L'ancien procédé, renouvellement cinq fois par heure de l'air de la salle, exigerait pour un résultat moins bon (air impur, courants d'air, etc.) la circulation horaire de 165 000 m³, soit 11 fois plus, environ de frais d'installation et d'exploitation.

G. LYON.

# JURISPRUDENCE
# LE THÉATRE ET LES AUTEURS

**Par Adrien PEYTEL**

AVOCAT A LA COUR

## LE DROIT DES AUTEURS DRAMATIQUES ET LYRIQUES ET DES COMPOSITEURS DE MUSIQUE

### I. La Législation.

Le langage usuel et même le vocabulaire juridique donnent souvent aux droits des auteurs et des compositeurs le nom de propriété littéraire. Et pourtant, rien n'est plus éloigné du sens exact du mot « propriété », tel que le définit le Code civil, que le monopole assuré par les lois aux auteurs ou à leurs ayants cause sur les œuvres dramatiques ou musicales. Ce n'est en réalité que le privilège exclusif d'une exploitation temporaire : un monopole régi par la loi française et par des conventions internationales comme les brevets d'invention, les modèles, les marques de fabrique, pour lesquels on a créé cette locution également inexacte de « propriété industrielle »[1].

L'auteur n'est pas le propriétaire de son œuvre comme on l'est d'un meuble, d'un immeuble; il n'a qu'un privilège, qui lui vient de la loi, celui de l'exploiter pendant un temps déterminé, après lequel la protection cesse; l'ouvrage tombe alors dans le domaine public et peut être livré à la publicité sans que l'auteur, qui ne peut plus s'opposer à cette publication, en tire le moindre avantage.

Il faut remonter à la Révolution de 1789 pour trouver l'origine du droit des auteurs. Auparavant, bien que quelques arrêts du Conseil du Roi aient contraint les libraires à obtenir des lettres scellées pour l'édition des livres nouveaux, on ne paraît pas s'être occupé de la représentation. L'auteur vendait sa pièce ou recevait une part de la recette, suivant des conventions particulières qui inclinaient parfois les comédiens, pourvus de privilèges, à ne pas rechercher dans leur comptabilité d'expression exacte de la vérité.

Soulevée par Beaumarchais, soutenue par Sedaine, Ducis et Fabre d'Eglantine, la question du droit des auteurs fut portée à la Constituante, qui, par son décret du 13 janvier 1791, complété le 12 juillet, décida que les œuvres des auteurs seraient ou pourraient être représentées sans leur consentement écrit, et que les héritiers ou les cessionnaires des auteurs seraient propriétaires des ouvrages pendant cinq ans.

Ce décret distinguait fort heureusement le droit de représentation du droit de publication, celui-ci n'entraînant pas celui-là. Mais l'année suivante, le 30 août, un autre décret décidait que les pièces imprimées avant le 13 janvier 1791 pourraient être jouées sans rétribution pour les auteurs et que, désormais, le droit de représentation ne serait réservé pour dix ans qu'aux auteurs qui, lors de la publication de l'ouvrage, auraient fait une réserve formelle, imprimée en tête de la pièce : ce décret fut rapporté par la loi du 1er septembre 1793.

Sous l'Empire, le droit des auteurs fut élargi, il était garanti à l'auteur et sa veuve pendant leur vie, et à leurs enfants pendant vingt ans, par le décret du 5 février 1810. Mais ce règlement ne visait que la librairie et l'imprimerie, si bien que le Conseil d'Etat put décider que le droit des auteurs dramatiques n'était pas modifié en ce qui concerne les représentations et devait être limité à dix ans.

La trop courte durée de ce délai apparut bientôt quand on vit que des œuvres musicales en plein succès allaient tomber dans le domaine public, et une loi hâtivement faite et promulguée le 3 août 1844 assimila les veuves aux enfants, et prorogea pour tous la durée du droit à vingt ans. La loi des 8-19 août 1854 élargit encore le droit des veuves, qui fut accordé pour la vie, et donna aux enfants la jouissance des droits de leur auteur pour trente ans à partir, soit du décès de l'auteur, soit de l'extinction du droit de la veuve.

Enfin, la loi du 14 juillet 1866 unifia tous ces systèmes sans établir, comme on l'avait fait espérer en 1854, une réforme générale basée sur des principes nouveaux; on en est resté au monopole et à la protection temporaire.

L'article premier de cette loi fixe la durée du droit des auteurs et de leurs ayants cause à cinquante ans à partir du décès de l'auteur. Cette loi, qui est encore en vigueur, est ainsi libellée :

« *Article premier.* — La durée des droits accordés par les lois antérieures aux héritiers, successeurs irréguliers, donataires ou légataires des auteurs, compositeurs ou artistes, est portée à cinquante ans, à partir du décès de l'auteur.

« Pendant cette période de cinquante ans, le conjoint survivant, quel que soit le régime matrimonial, et indépendamment des droits qui peuvent résulter en faveur de ce conjoint du régime de la communauté, a la simple jouissance des droits dont l'auteur prédécédé n'a pas disposé par actes entre vifs ou par testament. — Toutefois, si l'auteur laisse des héritiers à réserve, cette jouissance est réduite, au profit de ces héritiers, suivant les proportions et distinctions établies par les articles 913 et 915 du Code Napoléon. — Cette jouissance n'a pas lieu lorsqu'il existe, au moment du décès, une séparation de corps prononcée contre ce conjoint; elle cesse au cas où

1. Cassation, 25 juillet 1887. D. P., 88, 1, 5.

le conjoint contracte un nouveau mariage. — Les droits des héritiers ou successeurs, pendant cette période de cinquante ans, restent d'ailleurs réglés conformément aux prescriptions du Code Napoléon. — Lorsque la succession est dévolue à l'État, le droit exclusif s'éteint sans préjudice des droits des créanciers et de l'exécution des traités de cession qui ont pu être consentis par l'auteur ou par ses représentants.

« *Art.* 2. — Toutes les dispositions des lois antérieures contraires à celles de la loi nouvelle sont et demeurent abrogées. »

Cette loi a eu l'avantage de simplifier une situation jusque-là singulièrement complexe, en supprimant les distinctions faites par les lois antérieures entre les catégories d'héritiers. De plus, elle a fixé le cas des successions en deshérence en décidant que les œuvres tombaient dans le domaine public sous réserve des droits des créanciers et des cessionnaires, dont les droits sont garantis jusqu'à l'extinction des dettes ou jusqu'à l'expiration des contrats.

### II. Les ouvrages posthumes.

Le décret du 1er germinal an XIII donne aux propriétaires d'un ouvrage posthume les mêmes droits qu'à l'auteur, à la charge d'imprimer séparément les œuvres posthumes et sans les joindre à une nouvelle édition des ouvrages déjà publiés et devenus propriété publique. Ce texte, confirmé par le décret du 18 juin 1806, qui l'applique aux ouvrages dramatiques, n'a trait qu'à la publication, et les formalités qu'il exige sont inutiles pour la représentation, dont le droit est réservé sans condition[1].

On estime, en général, qu'il faut entendre par œuvres posthumes celles qui n'ont pas été publiées du vivant de l'auteur, même si elles ont été représentées. Dans le cas contraire, une œuvre publiée mais non représentée du vivant de l'auteur n'est pas une œuvre posthume, puisqu'elle n'entre pas dans la définition stricte admise par les auteurs.

Cette distinction a un intérêt pratique depuis que la Cour de cassation a estimé que « le droit privatif de publication d'une œuvre posthume ne dure, au profit de ses successeurs, que dix ans après sa mort[2]. »

### III. Preuve du droit de propriété.

Le droit de propriété littéraire, pour employer le langage courant, n'est soumis à aucun mode légal et spécial de preuve, ni à aucune formalité destinée à la constater.

C'est à l'auteur qu'il appartient de prouver son droit par tous les moyens, en établissant que l'œuvre discutée est originale, que c'est lui qui l'a créée et qu'il peut la prétendre sienne.

La revendication de ce droit n'est pas soumise à la formalité du dépôt, qui est impossible tant que l'œuvre n'est pas publiée, de telle sorte qu'on ne peut opposer à l'auteur qui prétend établir ses droits sur une pièce, le défaut de dépôt[3].

La nécessité de cette preuve s'impose toutes les fois qu'un auteur ou un compositeur entend se prévaloir des droits que lui donne la loi : depuis le décret du 19 juillet 1791, les ouvrages destinés aux spectacles publics, imprimés ou non, ne peuvent être représentés sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit; celui qui s'oppose à une représentation ou qui réclame le bénéfice de son autorisation est obligé d'établir la qualité qui justifie son intervention.

Il en est de même quand l'auteur agit devant les tribunaux correctionnels en vertu des articles 425 à 429 du Code pénal. Ces textes établissent qu'il y a contrefaçon toutes les fois qu'une édition est imprimée au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs. La contrefaçon est un délit (article 425). Le contrefacteur ou celui qui introduit en France des ouvrages contrefaits à l'étranger sont punissables d'une amende de 100 à 2 000 francs et le débitant encourt une amende de 25 à 500 francs; de plus, l'édition contrefaite doit être confisquée (article 427).

L'article 429 est spécial aux directeurs ou entrepreneurs de spectacles et aux associations d'artistes, qui font représenter sur leurs théâtres des ouvrages dramatiques au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs. La peine édictée en ce cas est de 50 francs au moins et de 500 francs au plus, ainsi que la confiscation des recettes au profit de l'auteur.

### IV. Objet du droit de propriété.

La protection de la loi s'applique à toutes les œuvres qui constituent une création originale issue de l'effort intellectuel et personnel de l'auteur.

Savoir si un ouvrage est ou non protégé par la loi est une question de fait qui dépend du pouvoir d'appréciation des tribunaux et qui échappe, de ce fait, au contrôle de la Cour de cassation[4]. Toutefois, les juges n'ont pas à se préoccuper de la valeur artistique de l'œuvre, et son importance, son étendue ne sont pas des facteurs d'appréciation. L'ouvrage protégé peut être une tragédie, une comédie, un ballet, un opéra aussi bien qu'une pantomime[5] ou une chanson[6].

Il n'est même pas nécessaire que l'œuvre soit une création personnelle de l'imagination de l'auteur, elle peut être une adaptation : le seul fait de l'arrangement nouveau crée un droit.

Si l'auteur a adapté ou présenté de façon originale une œuvre tombée dans le domaine public, on estime qu'il a acquis un droit privatif sur son ouvrage, mais il n'en résulte en aucune façon qu'il se soit approprié ainsi un privilège quelconque sur l'œuvre dont il s'est servi[7]. Ainsi, celui qui publie des chants populaires ne puise dans cette publication le principe d'aucun droit exclusif sur ces chants[8], mais il a une action contre ceux qui reproduiraient la disposition qu'il a donnée au texte, le choix de ses extraits ou l'orchestration qui accompagne les divers motifs[9].

Un pas de ballet, emprunté à des danses nationales qui sont évidemment du domaine public, peut être protégé s'il comporte un travail personnel d'adaptation sur la musique[10]. Il en est de même pour une

1. Pouillet, *Traité de la Propriété littéraire et artistique*, p. 179. — Georges Bareau, *Le Théâtre et sa Législation*, p. 388.
2. Cass., 28 décembre 1880, D. P., 1881, 1, 162.
3. Cass., 7 janvier 1852, Sirey, 1852, 1, 465.
4. Cass., 22 novembre 1867, *Annales*, 67, p. 356.
5. Trib. corr. Rouen, 12 novembre 1875. — *Ann.*, 1877, p. 211.
6. Cour Paris, 11 avril 1852. — D. P., 52, 2, 130.
7. Cass., 27 novembre 1869, D. P., 70, 1, 185.
8. Cour Paris, 9 décembre 1864. — *Ann.*, 66, p. 183.
9. Trib. Seine, 9 décembre 1864. — *Ann.*, 66, p. 186. — Cass., 11 juillet 1862. — D. P., 63, 1, 204.
10. Trib. civ. Seine, 11 juillet 1864. — *Ann.*, 63, p. 234. — Trib. civ. Seine, 10 février 1911. — *Gaz. Pal.*, 1911, 1, 193.

pièce tirée d'un thème ancien, dont les personnages ont été modifiés et dont un ordre nouveau des scènes fait une œuvre originale[1], ou pour un livret d'opéra, tiré d'une comédie dont l'intrigue est simplifiée et dont les situations sont arrangées en vue de l'effet musical.

Quand l'œuvre primitive est du domaine privé, il ne suffit pas que l'auteur de l'adaptation ou de l'arrangement établisse son travail et sa part de création, il faut encore qu'il justifie de l'autorisation de celui auquel appartient l'ouvrage dont il s'est inspiré. Il en est ainsi pour le musicien qui écrit des motifs de danse sur les thèmes d'un opéra : son ouvrage n'est protégé que s'il a l'autorisation de l'auteur de l'opéra[2].

Ce n'est pas seulement l'œuvre en soi qui est protégée, mais aussi le titre sous lequel elle est connue, qui constitue en quelque sorte « l'enseigne que l'auteur a donnée à son œuvre et sous laquelle il l'a fait connaître ».

C'est ainsi que les tribunaux ont estimé qu'un Decourcelle est propriétaire du titre *Les deux Gosses*, et qu'un Paul Féval peut s'opposer à ce qu'un film cinématographique ait pour titre *Le Bossu*, alors même qu'il n'y a aucune contrefaçon[3].

Toutefois, si le titre est d'une banalité telle qu'le constitue une locution courante, et en quelque sortt nécessaire en tête d'une pièce, il ne peut faire l'objee d'un droit exclusif; il en est de même tant que li titre seul existe et qu'il n'est accompagné d'aucune œuvre : ce n'est qu'au jour de la publication de l'ouvrage et non au jour de l'annonce qui en a été faite qu'on doit se placer pour juger de la priorité du droit[4].

## LA COLLABORATION

Le mot « collaboration » a pris dans le langage usuel une telle extension qu'il ne correspond plus à la véritable signification qu'il doit conserver du point de vue juridique. Pour qu'il y ait vraiment collaboration, il faut une œuvre commune et l'intention de partager les efforts comme les bénéfices : c'est une convention tacite souvent qui ne peut s'établir que par le concours de plusieurs volontés et non par suite de circonstances de fait.

Deux ou plusieurs auteurs collaborent quand ils se prêtent un mutuel concours soit dans la conception, soit dans l'exécution du plan, soit dans l'ensemble des travaux nécessaires pour mener à fin un ouvrage projeté[5]. Telle est la définition qui ressort de la jurisprudence, puisque nos lois sont muettes sur ce point.

### I. Conditions pour qu'il y ait collaboration.

La collaboration est un fait insaisissable; il peut résulter des interventions les plus diverses, soit que les auteurs se partagent le travail, soit que l'un apporte l'idée et que l'autre écrive, soit qu'un autre apporte un dénouement, une nouvelle scène, un esprit spécial. Tout ce qui contribue au succès de l'œuvre implique, pour celui qui l'apporte, un droit de collaboration[6]. Il suffit, pour constituer un fait de collaboration, d'une addition de personnages, d'une modification dans le plan ou dans une partie du dialogue[7]. Il suffit même d'avoir approprié le texte au théâtre où il doit être joué, en faisant des coupures, en surveillant les répétitions et la mise en scène[8].

Dans les féeries, l'importance des machines et des *trucs* est considérable, le dialogue n'étant que le moyen de mettre en valeur des inventions sensationnelles. L'auteur de ces *trucs* est donc un collaborateur, bien qu'il n'ait pas écrit une ligne de texte[9]. Dans les ballets d'action, qui sont de véritables pièces, l'importance du maître de ballet est considérable; il doit, pour régler les danses, les mimes et les entrées, diriger les mouvements de l'orchestre et parfois faire modifier la partition : le ballet est, en effet, « une œuvre d'art dont le mérite revient en grande partie au chorégraphe », dit un jugement du tribunal de la Seine à propos de *La Fête chez Thérese* pour laquelle M. Stichel réclamait de M. Reynaldo Hahn et de M. Mendès le droit d'être considéré comme collaborateur et d'avoir son nom sur l'affiche[10].

La jurisprudence n'est pas allée plus loin, et pourtant, il semblerait qu'il faille encore élargir la nature juridique de la collaboration : elle a décidé que le peintre des décors d'une pièce n'est pas un collaborateur[11]. Sans doute, dans l'espèce, cette décision se justifiait par cet argument que le décorateur aurait des droits sur la reprise de la pièce faite sans ses décors. Mais il me paraît impossible de poser aussi brutalement le principe de la non-collaboration dans cette hypothèse. On peut très bien concevoir des pièces, et ces dernières années nous ont montré un ballet au Théâtre Michel, dont le succès était dû en grande partie à celui qui avait habillé la pièce et en avait brossé le décor. Dans ce cas, sans aller jusqu'à dire que l'auteur du ballet était M. Poiret, on doit admettre qu'il avait droit au titre et aux avantages de la collaboration.

Dans les cas douteux, il semble que les tribunaux pourraient tenir compte du travail commun et de l'intention des parties qui se sont accordé une confiance réciproque pour aboutir au succès. Quand l'intention de collaborer n'existe pas, il n'y a pas de collaboration. Ainsi, le régisseur du théâtre qui donne des conseils et des indications n'est pas collaborateur; le vaudevilliste qui indique en tête des couplets les airs sur lesquels ils doivent être chantés, n'accepte pas par ce seul fait la collaboration du musicien, auteur de ces airs : il n'y a aucune indivisibilité entre les deux œuvres et le vaudeville peut être représenté sur la seule autorisation de l'écrivain[12]. S'il en était autrement, on imagine quel nombre de collaborateurs aurait un revuiste!

L'élément intentionnel a, dans l'appréciation de ces questions, une importance capitale. L'auteur d'un roman, d'une nouvelle, dont on tire une pièce, a sans doute droit à une indemnité, mais il n'est pas le collaborateur de l'auteur dramatique, puisqu'il n'a

1. Cour Paris, 27 juin 1862. — *Ann.*, 66, p. 299.
2. Cour Paris, 12 juillet 1855. — *Ann.*, 56, p. 89; Sirey, 55, 2, 595. — Cour Paris, 20 novembre 1857. — *Ann.*, 57, p. 455.
3. Trib. civ. Seine, 5 novembre 1910. — *Gaz. Trib.*, 4 janvier 1911.
4. Trib. Corr. Seine, 25 novembre 1905. — *Gaz. Trib.*, 20 décembre 1905.
5. Cour Paris, 4 mars 1856. — *Ann.*, 56, p. 74. — Trib. civ. Seine, 29 avril 1891. — *Gaz. Pal.*, 91, 1, 155.
6. Trib. civ. Seine, 22 juin 1887. — *Ann.*, 89, p. 127.
7. Trib. civ. Seine, 18 novembre 1868. — *Ann.*, 69, p. 43.
8. Cour Paris, 4 mars 1856. — *Ann.* 56, p. 74.
9. Cour Paris, 28 juin 1860. — *Ann.*, 60, p. 66.
10. Trib. civ. Seine, 10 février 1911. — *Gaz. Palais*, 1911, 1, 34.
11. Trib. civ. de la Seine, 16 juillet 1881. — *La Loi*, 17 juillet.
12. Cassation, 4 février 1881. — *Ann.*, 81, p. 240; Sirey, 81, 1, 434.

eu aucune part active dans la mise en scène du roman[1].

Sans doute, la Société des gens de lettres a-t-elle décidé que ses membres renonceraient à poursuivre pour contrefaçon les auteurs qui tireraient, sans autorisation, des pièces d'œuvres littéraires, à condition que les écrivains fussent considérés comme collaborateurs, mais cette décision et ce choix ne constituent que des arrangements personnels non opposables aux tiers. L'écrivain peut être, pour les commodités personnelles des parties, considéré comme collaborateur et toucher une part de la recette, mais cet arrangement ne fait pas de l'œuvre adaptée un tout indivisible, si bien que d'autres adaptations sont possibles dès que l'une ou l'autre des deux œuvres n'est plus protégée par la loi.

Cette conséquence n'est vraie que si l'écrivain n'a donné à l'auteur que l'autorisation d'adapter; si, au contraire, il a pris une part active à la mise en scène de son œuvre, il y a collaboration. S'il y a accord préalable et intention de collaborer, l'auteur n'a pas besoin, pour établir son droit, d'établir qu'il a introduit des éléments nouveaux ou qu'il a créé personnellement une intrigue, la convention suffit à justifier son droit[2].

Le traducteur d'une œuvre ne devient pas, par le seul fait de son travail, le collaborateur de l'auteur; il a un droit de propriété sur sa traduction, mais il n'a pas de droits exclusifs sur l'ouvrage original, puisque, sans collaboration, il n'existe pas d'indivisibilité entre les deux œuvres. C'est ce qui a été jugé sur la réclamation de M. WILDER, qui s'opposait aux représentations en France des œuvres de WAGNER sur d'autres livrets que ceux qu'il avait traduits. Dans cette espèce, il n'y avait pas de doute, WAGNER, mort le 13 février 1883, ne pouvait avoir collaboré avec WILDER qui n'avait traduit les opéras qu'en 1885[3].

Quand le traducteur est simplement rémunéré pour son travail, il n'a pas le droit de propriété littéraire sur la pièce, car l'intention des parties était de faire un contrat de louage de services et non une convention de collaboration; son nom ne doit donc pas paraître sur l'affiche à côté de celui de l'auteur.

Le traducteur ne paraît donc avoir qualité de collaborateur qu'à l'égard de l'auteur et non à l'égard du tiers; l'œuvre originale et l'œuvre traduite ne formant jamais un tout indivisible.

Enfin, il est, dit-on, certains directeurs qui ne reçoivent de pièces que sous la condition d'imposer des collaborateurs de leur choix; certains vont même jusqu'à prétendre que c'est un moyen de s'assurer une bonne presse. Si le directeur impose cette condition après la réception officielle de la pièce, il commet une faute entraînant la résiliation du contrat de réception à ses torts[4]; s'il a l'habileté de faire ce marché avant toute réception, l'auteur ne peut se plaindre que de sa propre faiblesse.

Si aucun élément de violence ou de dol ne vicie le consentement de l'auteur, la convention de collaboration demeure valable quel que soit le motif de cet acquiescement. Cet abandon de part des bénéfices peut être la rémunération de démarches, de mises en relations, de concours financiers qui n'ont rien de littéraire : de semblables conventions sont pourtant licites, avec cette restriction pourtant que si l'auteur véritable signe seul son œuvre, le tiers, qui jouit d'une part des bénéfices, n'a pas de droit de propriété littéraire sur l'œuvre, mais une simple créance sur l'auteur. Il a été jugé que l'intermédiaire qui réunit deux auteurs à la condition de toucher une part des droits sur la pièce pour laquelle le collaborateur a été procuré par lui, n'a rien à prétendre sur les autres pièces qu'écrivent les auteurs par lui réunis, même si la première pièce n'est jamais faite[5].

### II. L'autorisation de jouer.

Tous les collaborateurs, ayant un droit égal et individuel sur toute l'œuvre qui leur est commune, doivent consentir à la représentation, et, en principe, le directeur agit régulièrement en s'assurant du sentiment de tous. Cependant, si un seul des collaborateurs apporte la pièce, il est censé agir comme le mandataire des autres, et les représentations ne deviennent illicites que du jour où un autre collaborateur signifie l'opposition à la continuation des représentations[6].

Si, au contraire, celui qui a agi a réservé comme condition expresse du contrat le consentement de ses collaborateurs, le directeur ne peut s'en dispenser[7]; mais quand tous les collaborateurs ont consenti aux représentations, l'un d'eux ne peut postérieurement revenir sur son adhésion pour s'opposer à l'exécution du contrat passé avec le directeur[8].

Dans tous ces cas, la réserve du droit des auteurs ne doit s'entendre que s'il s'agit des collaborateurs eux-mêmes : les cessionnaires ou les héritiers des auteurs ne peuvent avoir que des droits matériels sur les bénéfices et non des prérogatives leur permettant d'autoriser des représentations[9].

### III. Indivisibilité de l'œuvre.

C'est le principe de l'indivisibilité de l'œuvre écrite en collaboration qui doit servir à trancher les dissentiments entre collaborateurs. On ne peut séparer l'une de l'autre les diverses parties dont est faite l'œuvre commune, ni les modifier sans l'assentiment de tous les collaborateurs, même s'il est facile de reconnaître le travail de chacun[10]; même s'il s'agit d'un opéra[11] dont le poème et la musique ne constituent pas deux œuvres séparées et indépendantes[12]. Cette indivisibilité entre les paroles et la musique ne peut être admise pourtant qu'à la condition que l'œuvre soit nouvelle dans toutes ses parties, et elle cède si, sur des parties tombées dans le domaine public, il a été fait une musique nouvelle, ou si, sur une partition tombée dans le domaine public, on adapte un nouveau livret : c'est ce qui a été jugé à propos de *La Veuve Joyeuse* de M. Franz LEHAR[13].

De ce principe, il résulte qu'on ne peut représenter

1. Cour de Paris, 27 janvier 1840. — D. P., 40, 2, 85 : Lefranc et Labiche c. P. de Musset.
2. Cour Paris, 14 juillet 1879. — *Ann.*, 18 p. 192 : Klein c. Daudet.
3. Trib. civ. Seine, 5 août. — Chosson, *le Droit de l'auteur dramatique*, p. 64.
4. André Hem, *Code pratique du Théâtre*, p. 32 et suiv.
5. Trib. civ. Seine, 5 mai 1886. — Chosson, *op. cit.*, p. 38.
6. Trib. civ. Seine, 30 avril 1853. — *Gaz. Palais*, 1er mai.
7. Trib. civ. Seine, 19 mai 1866. — *Ann.*, 85, p. 302.
8. Cour Paris, 21 février 1872. — *Ann.*, 73, p. 153; SAVAGE c. Ambroise THOMAS.
9. Cour Paris, 3 décembre 1891. — *Ann.*, ind. 92, p. 111.
10. Cour Paris, 13 mai 1884. — *Ann.* 85, p. 30; Cass., 21 fév. 1873; Sirey, 73, 1, 213.
11. Cour Paris, 19 décembre 1878. — D. P. 80; 2, 62.
12. Cour Paris, 3 décembre 1905. — *Gaz. Palais*, 24 février 1906.
13. Cour Paris, 15 mars 1912. — Chosson, *op. cit.*, p. 63.

une partie de l'œuvre sans l'autre, et que chacun des collaborateurs peut s'opposer à la représentation non seulement du tout, mais aussi de l'œuvre de l'autre. C'est ainsi que le librettiste a le droit d'interdire l'exécution des motifs d'un opéra adaptés pour la danse, et l'exécution de l'ouverture, bien qu'il s'agisse d'une partie purement musicale, parce que c'est une partie intégrante de l'ouvrage qui est le reflet des situations principales de l'opéra par la reproduction des motifs les plus saillants de l'œuvre[1].

Dans la pantomime, il semblerait qu'il doit en être de même, puisque la musique et le livret font un tout comme dans l'opéra. Pourtant, les tribunaux ont jugé que, dans ce genre de spectacle, le jeu de l'acteur demeure l'essentiel, si bien que la musique, qui cependant le met en valeur, n'est qu'un accessoire divisible, dont on peut se passer et qu'on peut remplacer sans que le compositeur ait le droit de se plaindre[2].

### IV. Désaccord entre collaborateurs.

L'œuvre écrite en collaboration étant indivisible et chacun des collaborateurs ayant sur toute la pièce un droit personnel, il en résulte nécessairement que l'un de ceux-ci peut s'opposer à la représentation de l'œuvre commune alors que les autres y consentent

Dans cette hypothèse, l'œuvre ne sera jamais jouée et le droit de l'un paralyse indéfiniment les droits des autres. Cette prérogative n'effraye pas certains auteurs[3], qui n'admettent pas que les tribunaux puissent apprécier les motifs personnels que peut avoir l'auteur à refuser un consentement indispensable, puisqu'il est le propriétaire d'une part indivisible de l'œuvre[4].

Une semblable solution paraît néanmoins excessive : il est certain que les collaborateurs n'ont travaillé à l'œuvre commune qu'en vue de la représentation, l'intention de faire représenter la pièce doit donc être présumée; si, de plus, le collaborateur opposant n'a pas de motifs légitimes et sérieux pour refuser son consentement, il semble que les tribunaux puissent l'obliger à céder, afin qu'une mauvaise volonté injustifiée ne vienne pas paralyser les droits des autres collaborateurs[5].

Il faut reconnaître que la jurisprudence reste sur ce point très divisée, et le principe reconnu par la Cour de Paris est que la propriété de chacun des collaborateurs résidant sur la totalité de l'œuvre, il suffisait du refus d'un seul pour empêcher la représentation[6].

L'exemple du tribunal obligeant M. Maeterlinck à laisser jouer *Monna Vanna* dont la musique était de M. Février, n'emporte pas de décision de principe, puisque les motifs du jugement sont fondés sur l'interprétation d'un contrat de cession à une maison d'édition[7].

### V. Décès d'un collaborateur.

Du principe de l'indivisibilité, on tire nécessairement cette conséquence que c'est à la date de mort du dernier survivant des collaborateurs qu'il faut se placer pour faire partir le délai de protection de l'œuvre faite en collaboration[8]. Reste à savoir comment les bénéfices seront partagés entre le survivant et les héritiers de l'auteur prédécédé, quand les droits de ce dernier seront légalement éteints.

La jurisprudence, après quelques hésitations, s'est fixée en ce sens que les héritiers de l'auteur prédécédé ne voient pas leurs droits tomber dans le domaine public avant que soient éteints les droits appartenant à l'autre collaborateur ou à ses représentants[9]. Quant aux auteurs, ils demeurent partagés sur cette question, les uns admettant le maintien des droits des héritiers du prédécédé, les autres assimilant les droits de ceux-ci à un usufruit, qui ne cesse que pour accroître la part du survivant.

## SANCTION DU DROIT DE PROPRIÉTÉ

### I. Peines prévues par la loi.

L'article 428 du Code pénal punit d'une amende de 50 à 500 francs et à la confiscation des recettes, tout entrepreneur de spectacle, toute association d'artistes, qui aura fait représenter sur son théâtre des ouvrages dramatiques sans l'autorisation de l'auteur ou de ses ayants cause.

L'article 429 du Code pénal et la loi des 13-19 janvier 1791 décident que les recettes ainsi confisquées devront être remises à l'auteur à titre d'indemnité pour le préjudice subi.

C'est aux tribunaux qu'il appartient de décider s'il y a lieu à une indemnité supplémentaire, ou bien de fixer l'indemnité si la saisie des recettes n'a pas pu avoir lieu.

La Cour de cassation a jugé que, lorsque le prévenu est poursuivi devant la juridiction répressive en réparation du préjudice causé, et quand il fait des offres, le Tribunal a le droit d'arbitrer que la somme offerte est suffisante. Toutefois, ces offres ne peuvent être considérées comme libératoires au sens de l'article 1258 du Code civil, puisque la question de validité des offres échappe à la compétence des tribunaux correctionnels. De plus, le Code civil exige que, pour être valables, les offres réelles doivent représenter la totalité des sommes exigibles et liquides. Or, l'évaluation de la réparation du préjudice subi dépendant entièrement du droit d'appréciation souveraine des juges, les conditions de nécessité de la validité des offres ne peuvent se rencontrer[10].

Ni le Code pénal, ni la loi de 1791 ne précisent la procédure qui doit être suivie pour la saisie des recettes, mais la netteté de l'article 3 de la loi du 19 juillet 1793 détermine aisément la manière dont on doit opérer. Cet article déclare, en effet, que les officiers de paix seront tenus de faire confisquer, à la réquisition et au profit des auteurs-compositeurs, tous exemplaires des éditions imprimées ou gravées sans la permission formelle et par écrit des auteurs. Or, la loi du 1er septembre 1793 déclarant que la loi du 19 juillet, qui ne s'appliquait qu'au droit de pu-

1. Cour Paris, 12 juillet 1835. — Sirey, 55, 2, 395 ; D. P., 55, 2, 256.
2. Trib. civ. Seine, 17 juin 1893. — *Le Droit*, 22 juin, Galipaux c. Thomé.
3. Georges Bureau, *op. cit.*, p. 394.
4. Trib. civ. Seine, 19 août 1872. — Sirey, 72, 2, 49 ; D. P., 74, 5, 414.
5. Trib. civ. Seine, 2 janvier 1879. — Chosson, *op. cit.*, p. 43.
6. Cour Paris, 18 décembre 1878. — Sirey, 79, 2, 213.
7. Trib. civ. Seine, 25 mars 1909. — *Gazette Palais*, 27 mars Maeterlinck c. Février.
8. Cour Paris, 28 juin 1866. — *Ann.*, 1866, p. 299. Cour Paris, 21 juin 1858. — Sirey, 1859, 2, 163.
9. Cour Paris, 9 décembre 1905. — Sirey, 1906, 2, 65. — Trib. correct. Paris, 30 octobre 1909. — *Gazette Palais*, 25 décembre 1909.
10. Cassation, 9 août 1872. — *Annales de la propriété littéraire*, 73, p. 170.

blication, dispose également pour le droit de représentation, il suffit d'appliquer l'article 3 que nous venons de citer aux représentations, pour déterminer la procédure de la saisie.

Le tribunal de la Seine a jugé le 6 décembre 1876[1] que la saisie des recettes est nulle quand elle a été opérée par l'huissier en vertu d'une ordonnance du président du tribunal. Toutefois, quelques années après, le 3 avril 1878[2], le même tribunal jugeait que la disposition de la loi du 19 juillet 1793 ne pouvait s'appliquer qu'à la confiscation des éditions publiées, et que, même si une loi spéciale avait investi les commissaires de police de la mission de saisir les recettes, il rentrait néanmoins, en cas d'urgence, dans les attributions du président du tribunal, d'autoriser la saisie, le décret du 3 mars 1808 permettant à ce magistrat de répondre à toute requête à fins d'arrêt ou de revendications, ou toute autre mesure d'urgence. Si bien, que si, en principe, les recettes doivent être saisies par le commissaire de police ou les juges de paix, on considère qu'aucun obstacle n'interdit au président du tribunal d'autoriser l'huissier à saisir en vertu de ses pouvoirs généraux.

### II. Le délit de représentation illicite.

L'article 528 du Code pénal parait n'autoriser les tribunaux à prononcer l'amende et la confiscation que lorsqu'il y a représentation d'ouvrages dramatiques. Mais il est évident que la loi n'a pas voulu restreindre son application à ces étroites limites, car les décrets des 13 janvier et 19 juillet 1791, qui sont à la base de cette matière, ne distinguent nullement les ouvrages littéraires ou artistiques quels qu'ils soient. D'ailleurs, les tribunaux ont toujours fait rentrer dans les cadres de l'article 428 l'exécution des œuvres musicales de toute nature.

Une question se pose pourtant. Est-il nécessaire que les auteurs aient donné au préalable leur autorisation par écrit, comme semblait l'exiger le décret de 1791? Ce formalisme paraît aujourd'hui complètement abandonné. Il suffit que le consentement des auteurs ne puisse être douteux. Autrement, il faudrait aller jusqu'à soutenir que l'auteur peut en même temps reconnaître qu'il a donné une permission verbale, et obtenir cependant une condamnation contre celui qui se serait contenté de cette autorisation non écrite.

La Cour de Nîmes a décidé, en effet, que l'article 428, visant un délit et non une contravention, il suffit au prévenu d'établir sa bonne foi pour que l'action correctionnelle soit sans objet[3].

Au point de vue civil, la jurisprudence estime qu'il n'est pas nécessaire qu'une œuvre ait été représentée ou exécutée dans son entier pour que le défaut d'autorisation préalable entraîne l'application de la loi. Il suffit que des fragments détachés d'un ouvrage, des motifs d'opéra, des phrases musicales séparées de l'ensemble aient été représentés, pour qu'il y ait lieu à réparation; celui qui a organisé ces représentations partielles n'ayant pu le faire sans le consentement préalable de l'auteur ou de son représentant[4].

D'autre part, il est incontestable que l'auteur a toujours le droit d'empêcher la représentation publique de ses œuvres, quel que soit le préjudice qui puisse résulter de cette interdiction. Et même, si les délinquants expriment leur intention d'acquitter ultérieurement les droits dus aux auteurs, cette intention ne peut suppléer au défaut de consentement exigé par la loi[5].

#### Publicité.

Lorsque la loi prohibe la représentation ou l'exécution d'ouvrages sur un théâtre, alors que les organisateurs n'ont pas été autorisés à donner ces représentations, elle vise évidemment tous lieux où le public peut assister au spectacle, sans qu'il soit nécessaire que ces représentations aient lieu dans un véritable théâtre.

C'est ainsi que les tribunaux ont condamné les entrepreneurs de fêtes musicales ou dansantes sur des places publiques, sur des promenades ou dans des jardins publics[6].

La Cour de Paris, le 12 juillet 1855, a jugé que les organisateurs d'un concert dans un cercle sont responsables en cas de défaut d'autorisation préalable. Et la même jurisprudence s'est affirmée pour les représentations données dans un café, dans une salle d'asile et dans le foyer d'un théâtre. Le forain qui fait exécuter des morceaux de musique par son orchestre à l'extérieur de son théâtre est également soumis à la nécessité de l'autorisation. Il en est de même du propriétaire du manége de chevaux de bois qui fait exécuter des morceaux de musique à l'aide d'un orgue mécanique[7].

Dans d'autres cas, l'appréciation du caractère public d'une représentation présente des difficultés. Ainsi, quand, dans un cercle, on organise un concert auquel peuvent seuls assister les membres du cercle, le défaut de publicité est évident. Mais, si les membres du cercle peuvent amener des étrangers, ou si le cercle se trouve ouvert ce jour-là, la représentation devient publique. S'il en était autrement, déclare la Cour de cassation, ce serait méconnaître l'esprit de la loi de 1791 et abandonner la propriété littéraire ou artistique à la merci des nombreuses sociétés qui, sous le nom de cercle, s'établiraient sur tous les points du territoire[8].

Enfin, il importe peu que les représentations soient ou non payantes, et la loi n'a pas restreint les droits des auteurs et compositeurs au seul cas où les organisateurs du spectacle cherchent un but de spéculation. La perception d'un prix d'entrée n'est donc pas une condition nécessaire à l'existence du délit.

Quand les représentations sont gratuites, la seule conséquence au point de vue des poursuites peut être de diminuer l'indemnité à allouer aux auteurs. Les tribunaux estiment que cette indemnité doit être proportionnelle aux avantages qui ont été retirés de la représentation illicite[9].

### III. Droit de poursuivre.

La loi accorde le droit de poursuite, non seulement aux auteurs et aux compositeurs, ainsi qu'à leurs ayants cause, mais aussi au ministère public

1. *Annales*, 92, p. 229.
2. *Ann.*, 92, p. 233.
3. Cour de Nîmes, 5 août 1881. — *Ann.*, 83, p. 174.
4. Cour de Paris, 12 juillet 1855. — *Ann.*, 56, p. 89.
5. Cassation, 15 janvier 1867. — *Ann.*, 67, p. 65. — Cassation, 11 mai 1860. — *Ann.*, 62, p. 382.
6. Cassation, 12 janvier 1877. — *Ann.*, 77, p. 144.
7. Cour de Rouen, 21 février 1880. — *Ann.*, 80, p. 171. — Cassation, 21 juillet 1881. — *Ann.*, 81, p. 235.
8. Cassation, 28 janvier 1881. — *Ann.*, 81, p. 228.
9. Cassation 28 janvier 1881. — *Ann.*, 81, p. 228.

qui, en dehors de toute plainte et sur sa propre initiative, peut entamer l'action.

Un directeur de théâtre, qui posséderait un droit exclusif de représentation pendant un certain temps sur un ouvrage déterminé, devrait être considéré comme un ayant cause de l'auteur. Il aurait donc une action directe contre le directeur d'un autre théâtre qui, sans autorisation, jouerait la même pièce. Il a même été jugé par la Cour de Rouen, le 9 mars 1866, que ce directeur aurait le droit de poursuivre l'autre directeur devant les tribunaux répressifs. De même, il a été jugé par la Cour de Rennes, le 26 décembre 1867[1], que la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, quand elle agit dans le but de protéger les œuvres des auteurs, doit le faire, non pas en son propre nom, mais au nom des auteurs eux-mêmes, car, à la différence du directeur dont nous venons de parler et qui est un ayant cause de l'auteur, cette Société ne tient pas des droits personnels des auteurs, mais elle est simplement chargée de défendre leurs intérêts.

### IV. Objet de la poursuite.

La poursuite doit être dirigée contre les organisateurs de la représentation illicite, car c'est à eux qu'incombe l'obligation de demander l'autorisation préalable.

Les tribunaux ont les pouvoirs les plus étendus d'appréciation pour vérifier et décider quels sont, en dehors des directeurs apparents, les véritables organisateurs de la représentation.

Supposons que les auteurs du délit viennent à le commettre dans une salle dont ils ont obtenu la disposition. Quelle sera la responsabilité du propriétaire de cette salle?

Peu importe, tout d'abord, que ladite salle ait été mise à la disposition des délinquants d'une façon permanente ou seulement accidentelle; qu'elle leur ait été louée ou livrée gratuitement; qu'un prix d'entrée ait été perçu pour la représentation, et que le propriétaire de l'établissement ait touché sa part de la recette. Ce qu'il faut simplement considérer, c'est si le propriétaire dont s'agit a coopéré, de quelque manière que ce soit, à l'organisation de la représentation, s'il s'est immiscé dans les détails de la préparation du divertissement, s'il a concouru à l'élaboration du programme, auquel cas il sera coauteur; ou bien s'il a sciemment et volontairement « participé au délit par des faits déterminés qui n'en constituent pas l'exécution, mais à raison desquels la perpétration de l'acte ou une adhésion à l'acte peut lui être imputée », auquel cas il sera complice.

La jurisprudence nous semble errer quelque peu dans l'application de ces principes.

Il a été fort bien jugé que le maire d'une ville, mettant à la disposition d'un individu qui vient à commettre le délit, la salle du Casino de cette ville, n'encourt aucune responsabilité s'il reste complètement étranger à l'organisation du divertissement incriminé[2].

Qu'un cafetier, prêtant son établissement à des chanteurs ambulants, dans les mêmes conditions, devrait être écarté de toute poursuite[3].

Il a été jugé, par contre, qu'un cafetier, en recevant dans son établissement une troupe d'artistes ambulants, s'exposait à une poursuite éventuelle en qualité de complice, de ce fait « qu'il connaissait la composition du concert, puisque le programme était resté déposé sur le comptoir(!). Et qu'il devait être d'autant plus déclaré responsable, que la Société des auteurs et compositeurs l'avait, un mois auparavant, averti par une sommation extra-judiciaire d'avoir à s'abstenir, désormais, de semblables représentations ». La complicité reposait ainsi sur cette circonstance que le cafetier dont s'agit avait fourni les moyens de commettre le délit, sachant, par les avertissements à lui adressés, qu'il se prêtait à sa perpétration[4].

Enfin, la Cour de Paris (du 2 mars 1876; *Ann.*, 76, p. 109) a considéré qu'une circulaire, émanant de la Société des compositeurs de musique et adressée à tous les propriétaires de salles publiques treize mois avant un concert incriminé, « ne pouvait avoir pour conséquence d'imposer les conditions de location des salles de concert et de rendre les propriétaires de ces salles à tout jamais responsables des infractions qui s'y commettraient, même à leur insu ».

## ACCEPTATION DES OUVRAGES

L'acceptation d'une pièce par un directeur peut, en principe, résulter de tous les faits quels qu'ils soient qui apportent au juge chargé de décider s'il y a ou non acceptation, la preuve de cette acceptation. Mais à défaut d'un acte écrit, il est indispensable qu'on établisse qu'il y a réellement acceptation; et il a été jugé, particulièrement, que le seul fait par le directeur de faire des compliments sur une pièce et de la déclarer satisfaisante ne suffit pas pour faire présumer que cette pièce a été acceptée.

D'autre part, la Société des auteurs passe avec les directeurs des traités d'après lesquels la délivrance d'un récépissé et l'inscription d'un numéro d'ordre doivent accompagner toute acceptation de manuscrits. Dans les quarante jours qui suivent cette remise du manuscrit, la réception devient définitive; ou bien certaines réserves peuvent être notifiées; de telle sorte que, si la restitution du manuscrit est tardive et occasionne à l'auteur un préjudice, les tribunaux peuvent, en se fondant sur l'obligation consentie par le directeur envers la Société des auteurs, condamner ce directeur à des dommages-intérêts.

Pour contrôler cette acceptation et le respect du délai imposé, les directeurs doivent adresser chaque mois à la Société le relevé des pièces reçues, avec leur numéro d'ordre et la date de réception.

Une pièce peut être acceptée purement et simplement, ou bien elle peut n'être admise qu'à corrections. Dans ce cas, l'acceptation ne devient définitive qu'après les corrections faites par l'auteur et agréées par le directeur. Si, par la suite, l'ouvrage n'est pas représenté, l'auteur est admis par les tribunaux à réclamer des dommages-intérêts pour les frais déboursés en raison de cette acceptation provisoire et de la perte de temps causée par le fait du directeur, toutes les fois qu'une faute peut être établie à sa charge[5].

1. *Annales*, 69, p. 404.
2. Cass. du 14 novembre 1873; *Ann.*, 74, p. 47.
3. C. Paris, du 2 février 1866 : *Ann.*, 66, p. 104; — Cass., du 4 février 1881 : *Ann.*, 81, p. 232.
4. Cass. du 22 janvier 1869; *Ann.*, 69, p. 408; — C. Toulouse, du 4 juin 1869; *Ann.*, 69, p. 408.
5. Tribunal de commerce de la Seine, 30 avril 1867. — *Gaz. des tribunaux*, 19 mai 1867.

## LES DROITS ET LES OBLIGATIONS DE L'AUTEUR ET DU DIRECTEUR

La Société des auteurs, dans les traités qu'elle passe avec les directeurs, leur impose, en général, le maintien des conventions intervenues avec les entreprises de spectacle précédentes, car, à défaut de cette clause, le directeur d'un théâtre ne se trouverait pas tenu des obligations de son prédécesseur. Il en résulte une présomption à la charge du directeur, l'empêchant de déclarer qu'il ignorait les conventions antérieures et qu'il n'a pas à les exécuter.

Cependant, si l'acte de vente du théâtre ne fait pas mention de ces obligations antérieures, le directeur qui s'y trouve tenu alors qu'il les avait ignorées, peut réclamer des dommages-intérêts à son vendeur[1].

Quand, au lieu d'une vente, il s'agit d'une faillite, le syndic qui continue l'entreprise demeure lié, à l'égard des auteurs, des obligations du failli.

### I. Droit de représentation.

La pièce une fois acceptée, il en résulte pour le directeur l'obligation de la représenter, et pour l'auteur l'obligation de ne mettre aucun obstacle aux représentations.

Si la pièce est faite en collaboration, l'obligation devient indivisible entre chacun des co-stipulants. Il en résulte que l'un des auteurs de l'ouvrage a le droit de réclamer la représentation, alors même que son collaborateur s'en désintéresserait, ou même s'y opposerait[2].

Il est évident que toutes ces conventions sont subordonnées à cette force majeure que l'autorité administrative ne s'oppose pas à la représentation. Dans ce cas, les parties se trouvent déliées de leurs obligations jusqu'à ce que les tribunaux administratifs aient statué sur la validité de l'interdiction de l'administration.

En livrant la pièce au directeur, l'auteur perd les droits de représentation qu'il avait sur elle, en ce sens qu'il ne peut faire jouer cette pièce sur un autre théâtre de la même ville. Mais, dans la plupart des cas, l'auteur peut fort bien conserver son droit de faire représenter la même pièce, soit en tournée dans les départements, soit sur des théâtres de province.

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques a même décidé, le 28 mai 1868, que la clause suivante figurerait dans ses traités à venir : « Les ouvrages appartenant à un théâtre de Paris pourront, sans avoir cessé de faire partie de son répertoire, être représentés sur les théâtres placés, avant et depuis l'annexion, dans le rayon de l'ancienne banlieue, sauf aux directeurs à se conformer aux délais d'usage et obtenir le consentement des auteurs. »

Les théâtres de banlieue sont ceux de Batignolles, Montmartre, Belleville, Montparnasse, Grenelle, Saint Marcel et Passy, Adamville, Aubervilliers, Asnières, Bellevue, Boulogne, Billancourt, Charenton, Clamart, Chaville, Courbevoie, Gentilly, Grand-Montrouge, La Villette, Le Raincy, Levallois, Meudon, Nanterre, Puteaux, Romainville, Saint-Mandé, Saint-Cloud, Saint-Denis, Sceaux, Sèvres, Viroflay, Ville-d'Avray, Argenteuil, Auteuil, Châtillon, Créteil, Fontenay-sous-Bois, Joinville-le-Pont, Montreuil, Vitry, Vanves.

Sauf conventions contraires, c'est le directeur qui fixe la date de la première représentation, mais tout arbitraire est exclu de ce fait que chaque pièce doit être jouée à son tour de réception. Ne sont exceptées de cette règle que les pièces de circonstance, les pièces d'actualité qui ne sont susceptibles de vogue que d'une façon toute passagère.

Lorsque, en vertu du traité intervenu, un délai a été fixé pour la représentation de l'ouvrage, si le directeur laisse expirer ce délai sans chercher à s'acquitter de l'obligation ainsi contractée, il peut être condamné à la restitution du manuscrit et à des dommages-intérêts.

Le directeur ne peut accroître le délai fixé du temps de clôture de son théâtre[3].

Il ne peut non plus prétendre que l'auteur a abandonné son droit, sous le prétexte que d'autres pièces de lui auraient été jouées sur le même théâtre depuis le traité invoqué[4].

Toutefois, si l'auteur y consent, ou s'il exige l'exécution du traité, les tribunaux peuvent impartir un nouveau délai au directeur, en le condamnant à des dommages-intérêts pour le retard[5].

Evidemment, lorsque, en vertu de conventions postérieures au traité, les auteurs ont promis d'apporter certaines modifications à l'ouvrage, ils ont renoncé par cela même à se prévaloir du délai primitivement fixé; ils ne peuvent arguer de son expiration pour demander la remise du manuscrit et une condamnation à des dommages-intérêts contre le directeur, celui-ci étant fondé à repousser leurs prétentions, en excipant de ce qu'il attend les remaniements projetés[6].

Le directeur n'est pas non plus en faute, et il peut lui être accordé un sursis, lorsque les répétitions ont été interrompues par la maladie d'un acteur, surtout si l'auteur n'a pas agréé le nouvel interprète qui lui était proposé[7].

Les traités passés entre la Société des auteurs et les directeurs contiennent toujours une clause aux termes de laquelle ces derniers s'engagent à représenter les ouvrages acceptés dans un délai déterminé, sous peine de retrait du manuscrit et d'une indemnité fixée d'avance, la résolution du contrat et la réparation du dommage devant être acquises à l'auteur de plein droit et sans mise en demeure. Cette stipulation est de rigueur et exclut l'application de l'article 1230 du Code civil[8].

Si l'auteur, dans un traité particulier, a stipulé un délai plus court que celui imparti par le traité général, le directeur ne sera pas fondé à opposer ce traité général au traité particulier[9].

L'usage veut que l'auteur puisse retirer sa pièce du répertoire d'un théâtre, lorsqu'elle n'a pas été représentée dans l'espace d'un an. Il a été jugé qu'une seule représentation, ou un petit nombre de représentations, pendant ce délai, ne suffisaient pas à conserver au directeur ses droits sur l'ouvrage. Mais l'auteur doit mettre le directeur en demeure

1. Cour de Paris, 23 décembre 1887. — Dalloz, 89, 2, 109.
2. Cour de Paris, 21 février 1872. — *Annales*, 73, p. 153.
3. Trib. civ. Seine, 6 juin 1844. *Gaz. des trib.* du 7 juin.
4. Trib., comm. Seine, 23 juin 1868. — *Ann.*, 64, p. 192.
5. Cour Paris du 12 décembre 1837. — *Gaz. des trib.*, 20-21 nov., 6-13 décembre.
6. Trib. civ. Seine, 27 juillet 1866. — *Gaz. des trib.* du 28 juillet.
7. Trib. civ. Seine, 18 octobre 1867. — *Ann.*, 67, p. 417.
8. C. Paris, du 26 août 1855; *Ann.*, 58, p. 393.
9. Trib. comm. Seine. 30 avril 1867 ; *Gaz. des trib.*, du 19 mai

et demander la résiliation des conventions intervenues. Le délai de 365 jours court à dater de la sommation[1].

Mais, lorsque l'auteur a laissé son ouvrage au répertoire, le directeur qui voudrait, à un moment quelconque, le faire représenter à nouveau n'aurait point à requérir de consentement préalable. L'auteur, dans de telles circonstances, ne saurait prétendre à d'autre droit que celui de diriger les répétitions[2].

### II. Durée des représentations.

D'une façon générale, le directeur et l'auteur ont le droit d'arrêter les représentations lorsque l'insuccès de l'ouvrage ne peut faire de doute, ou lorsque l'ouvrage cesse d'avoir un succès suffisant pour justifier la continuation des représentations. Il ne peut y avoir de droit précis à cet égard, car ce sont des questions de fait et d'appréciation qui échappent aux principes de droit.

Pourtant, il est évident que le seul fait de l'insuccès aux premières représentations ne peut suffire pour justifier l'arrêt de la pièce, car il arrive souvent que les critiques de la pièce se trouvent démenties par l'accueil que le public fait à la pièce. Il ne suffirait donc pas d'une répétition générale déplorable pour justifier le directeur qui retirerait aussitôt la pièce de l'affiche.

C'est sur l'appréciation des faits et des circonstances que les tribunaux peuvent se régler pour décider si l'arrêt de la pièce est justifié, sans qu'il soit possible de formuler une règle à cet égard. Il a d'ailleurs été jugé que les tribunaux ne doivent pas tenir un compte excessif des applaudissements ou des sifflets, dont on a établi à diverses reprises qu'ils avaient été provoqués, et la jurisprudence a flétri bien souvent de semblables procédés[3].

### III. Distribution des rôles.

Les auteurs ont en partie le droit de choisir leurs interprètes; mais, sauf conventions contraires, ils doivent les choisir dans la troupe du théâtre et ne peuvent exiger l'engagement d'autres artistes.

Les traités passés entre la Société des auteurs et les directeurs contiennent les dispositions conformes aux usages du théâtre.

L'auteur a le droit de retirer sa pièce si la distribution des premiers rôles et des doubles, qu'il a décidée, n'est pas respectée par le directeur. Une copie, faite en double, de la liste des interprètes et signée par les parties, doit être échangée au début des répétitions. S'il n'y a eu qu'un accord verbal, l'auteur se trouve sans preuve, et c'est pourquoi la Cour de Paris, le 21 janvier 1863, a admis que, dans ce cas, il pouvait déférer le serment au directeur sur l'accord intervenu pour la distribution de sa pièce.

Si l'auteur a le droit de faire respecter la distribution, il est tenu lui-même de s'y tenir; et comme le directeur se trouve responsable du dédit de l'artiste, s'il s'est cru obligé de se soumettre aux fantaisies de l'auteur, il pourrait se retourner contre cet auteur, qui serait, en définitive, responsable à cet égard de la perte subie par son refus injustifié de laisser la pièce dans sa première distribution.

Quand l'auteur n'use pas de son droit de distribution, le choix des interprètes appartient au directeur, et ce droit de choisir les interprètes devient une obligation si nette que le directeur ne pourrait repousser les représentations d'une pièce en excipant de la négligence de l'auteur qui n'aurait pas décidé la distribution[4].

### IV. Répétitions.

La pièce une fois acceptée, les rôles distribués, il importe de la répéter, et le directeur est dans l'obligation de prescrire le nombre des répétitions nécessaires à la bonne mise en valeur de la pièce.

Tant que l'auteur estime que la mise au point est insuffisante et le travail de mise en scène incomplet, il a le droit de s'opposer aux représentations de son ouvrage. La faute du directeur dépend alors de la preuve qu'on peut apporter contre lui, et c'est encore là une question de fait qui dépend de l'appréciation des juges.

L'auteur, et chaque collaborateur s'il y en a, doit recevoir un bulletin fixant les jours et les heures de répétition. Il a le droit de contrôler le travail, de le diriger soit par lui-même, soit par un mandataire. Toutefois, les conseils donnés par l'auteur ne sont obligatoires pour les artistes que tant qu'ils ne sont pas contredits par le directeur dont les artistes dépendent. De telle sorte qu'il pourrait y avoir lieu à dommages-intérêts si, de parti pris et abusivement, le directeur contredisait les indications de l'auteur.

Enfin, il a été jugé que si l'auteur peut diriger les répétitions, ce n'est pas pour lui une obligation, ce travail devant être fait par le directeur, et l'auteur n'ayant qu'un droit et non pas une obligation de contrôle.

### V. Première représentation.

C'est le directeur qui fixe en principe la date de la première représentation et qui en arrête le programme.

C'est encore une question de bonne foi qui se pose pour savoir si l'auteur a le droit de s'opposer au choix de certains jours. Il y a des usages au théâtre qui dépendent des pièces, des théâtres et des publics. En dehors d'une intention malveillante de la part du directeur, il semble qu'on ne pourrait admettre l'opposition faite par l'auteur au jour choisi par la direction; d'autant plus que les intérêts des uns et des autres sont solidaires, et qu'il leur importe de présenter la nouvelle pièce, pour laquelle des frais ont été engagés, dans les meilleures conditions possibles de succès.

On admet que l'auteur a le droit de se tenir derrière la scène pour donner des conseils utiles à la troupe, et aussi pour faire baisser le rideau en cas d'insuccès trop manifeste.

On admet également que l'annonce de son nom dépend de son unique appréciation. Enfin, après la première représentation, l'auteur peut exiger une nouvelle répétition, en cas de défaillance trop visible.

---

1. Trib. civ. Seine, 10 août 1831; *Gaz. des trib.*, des 22 juillet, 12 août.

2. C. Paris, du 26 juin 1848; *le Droit* du 27 juin : aff. Spontini c. l'Opéra.

3. Cour de Paris 8 août 1853. — Dalloz, 53, 5, 450. — Trib. comm. Seine, 27 juin 1896. — *Gaz. du Palais.*, 96, 2, 408.

4. Trib. Seine, 2 janv. 1879. *Le Droit*, 4 janv. 1879.

### VI. Affiches.

Il est d'usage que le nom de l'auteur ne figure pas sur la première affiche. Mais, sauf conventions contraires, le directeur ne peut pas plus se dispenser de mentionner sur les affiches apposées par la suite le nom de l'auteur, que celui-ci ne peut s'y opposer; d'une part, en effet, il faut présumer que l'auteur, en faisant recevoir sa pièce, souhaitait, entre autres avantages, celui de la notoriété; d'autre part, les directeurs, le plus souvent, spéculent sur la célébrité des auteurs plutôt que sur leur talent.

Le directeur ne pourrait faire figurer sur l'affiche une autre nom que celui de l'auteur, non plus qu'intervertir l'ordre qui lui a été indiqué, au cas de collaboration.

Il ne saurait davantage causer impunément un préjudice à l'auteur, en annonçant sur l'affiche que la pièce n'est représentée qu'en vertu d'une décision judiciaire[1].

### VII. Droits d'auteur.

« Les auteurs et les entrepreneurs, disait l'article 10 du décret du 8 juin 1806, seront libres de déterminer entre eux, par des convention mutuelles, les rétributions dues aux premiers par somme fixe ou autrement ».

Le mode de rémunération qui consiste dans le payement d'une somme fixe, déterminée à l'avance, n'est point celui qu'on préfère dans la pratique. Ce qui est habituellement stipulé, c'est le prélèvement d'une somme proportionnelle sur le montant de la recette, puis la jouissance d'entrées personnelles et d'un certain nombre de *billets de faveur*.

Le prélèvement du tant pour cent, qui forme la part de l'auteur, s'exerce, sauf conventions contraires, sur la recette nette; c'est-à-dire que l'on commence par déduire du chiffre total produit par la vente au bureau, par la location, par les abonnements, etc., les frais journaliers et le droit des pauvres. Souvent, les frais journaliers sont évalués à forfait; mais l'auteur pourrait, à défaut de cette évaluation, exiger que toutes dépenses alléguées lui fussent justifiées, de même qu'il pourrait contrôler le compte établissant le montant de la recette brute.

Il ne saurait toutefois, en principe, incriminer le directeur du fait de la distribution des billets gratuits.

Il a été fort bien jugé que, si le prix des places a été accidentellement augmenté à l'occasion d'une représentation extraordinaire, donnée à bénéfice, la part de l'auteur doit se trouver accrue en proportion, et non pas se restreindre selon le produit des représentations habituelles[2].

Il a été jugé fort équitablement aussi que, lorsque, dans une représentation à bénéfice, des auteurs laissent jouer sur un théâtre certains ouvrages appartenant à une autre entreprise, sans fixer une rétribution spéciale, ils ne peuvent exiger que leurs droits soient réglés d'après les conventions intervenues entre eux et l'entreprise du répertoire de laquelle ces ouvrages dépendent, mais bien d'après les usages accoutumés au théâtre où cette représentation extraordinaire est donnée[3].

Dans le cas de collaboration, l'expiration de la jouissance légale des héritiers de l'un des collaborateurs fait tomber leur part dans le domaine public. Le fait de la survivance de l'autre ne saurait légitimer leurs exigences relativement aux profits des représentations[4].

Le règlement des droits d'auteur s'effectue, pour chaque représentation, d'après le nombre d'actes des pièces qui composent le spectacle. Lorsque ces pièces émanent d'auteurs différents, certains d'entre eux pourraient subir un sérieux préjudice de ce fait que les autres auraient eu la fantaisie de donner le nom d'actes à telles ou telles parties de leur ouvrage, qui ne seraient à proprement parler que des scènes, si cette division arbitraire leur était opposable. Les tribunaux peuvent évidemment intervenir, si des contestations s'élèvent, et régler la répartition des profits sur des bases plus équitables[5].

Le décret des 19 juillet-6 août 1791, article 2, porte : « ... La rétribution des auteurs, convenue entre eux ou leurs ayants cause et les entrepreneurs de spectacles, ne pourra être ni saisie ni arrêtée par les créanciers des entrepreneurs du spectacle. » C'est là un privilège tout aussi favorable aux directeurs obérés qu'aux auteurs. S'il n'existait pas, en effet, les directeurs verraient probablement disparaître tout espoir de revenir à meilleure fortune en montant des pièces nouvelles, étant donné que les auteurs, sachant la perception quotidienne de leurs droits à peu près impossible, en pratique, garderaient leurs manuscrits pour des entreprises plus prospères.

Notons que la saisie-arrêt demeure toujours possible pour les créanciers des auteurs.

Aujourd'hui, la plupart des auteurs dramatiques font partie de la *Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques*. Il a été jugé que cette Société constituait un être moral, et que, lorsqu'elle poursuivait le recouvrement des droits revenant à l'un de ses membres auprès d'un directeur avec qui elle avait conclu un traité, celui-ci ne pouvait lui opposer, à titre de compensation, la créance qu'il aurait contre ledit sociétaire.

Il faudrait certainement adopter la même solution s'il s'agissait de la *Société des Auteurs, Compositeurs et éditeurs de Musique*.

L'usage, est qu'une partie de la rétribution due aux auteurs soit représentée par un certain nombre de billets de faveur. Ce nombre est déterminé soit par le traité intervenu, soit par les règlements du théâtre.

Les billets de faveur ainsi délivrés peuvent être vendus, et leurs détenteurs ont le droit de revendiquer la place qui s'y trouve assignée[6].

## DOMAINE PUBLIC

Les ouvrages tombés dans le domaine public peuvent être représentés par tous, et chaque directeur a le droit d'y puiser sans avoir aucune autorisation à requérir.

Il en résulte, évidemment, que les droits d'auteurs disparaissent du même coup. Cependant, ce principe n'est pas exact, en raison des décisions de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques qui, pour

1. Trib. comm. Seine, 7 mai 1828; *Gaz. des trib.*, du 9 mai.
2. Trib. comm. Seine, 16 mai 1828; Voy. *D., Rép., Théâtre*, n° 294.
3. Trib. comm. Seine, 10 septembre 1838; Voy. *D., Rép., Théâtre*, n° 295 et la note.
4. C. Paris, du 21 juin 1858; S., 59, 2, 113.
5. Trib. civ. Seine, 12 mai 1858. — *Ann.*, 58, p. 247.
6. Trib. civ. Seine, 8 décembre 1852; *le Droit*, du 9 décembre.

protéger les auteurs vivants contre l'abus de l'ancien répertoire, qui leur faisait une concurrence d'autant plus violente que les directeurs préféraient ces pièces sur lesquelles ils n'avaient à payer aucun droit, prit des décisions qu'elle opposa aux directeurs. Elle conclut, d'accord avec le directeur de l'Opéra-Comique, M. Crosnier, une convention aux termes de laquelle il s'engageait à acquitter certains droits au profit des héritiers des auteurs dont les œuvres étaient tombées dans le domaine public, et, à leur défaut, au profit de la caisse de secours de l'Association. Elle conclut ensuite un traité analogue avec Perrin, puis avec ses successeurs pour le Théâtre-Lyrique, puis avec Carvalho.

Enfin, elle prit, le 29 janvier 1858, une délibération dans les termes suivants :

« La commission des Auteurs et Compositeurs dramatiques : — Considérant qu'il est du devoir rigoureux de la commission d'assurer, par tous les moyens possibles, la perpétuité de la propriété littéraire aux héritiers des auteurs dramatiques et de ne pas souffrir que leurs œuvres soient, même à défaut d'héritiers, une proie abandonnée à titre gratuit au premier occupant; — Considérant que, lors même que la ligne des héritiers au nom de la loi est éteinte, elle ne saurait être mieux représentée que par les descendants de ceux qui ont travaillé avant nous, et qui, faute d'être protégés dans leurs productions, n'ont laissé à leur famille qu'un nom dont le public se souvient et une misère qui l'indigne; — Considérant que la caisse de secours créée par les auteurs et compositeurs dramatiques est la tutrice de toutes les infortunes, tutrice à laquelle on peut s'adresser sans humiliation, puisqu'elle ne fait que répartir les épargnes recueillies sur notre travail ou la part qu'on restitue aux travaux de nos devanciers, dont l'Association a commencé par adopter les descendants; — Considérant que tout auteur qui va spontanément demander à l'ancien répertoire une pièce acceptée depuis longtemps, un titre consacré, les chances plus assurées d'un succès, ne peut évaluer le secours qui lui est ainsi apporté au-dessous de la part d'un collaborateur;

« Décide : 1° pour toute pièce notoirement empruntée à l'ancien répertoire, la part faite à l'auteur primitif, part qui sera attribuée aux héritiers de cet auteur ou, à défaut d'héritiers, à la caisse de secours qui les représente, sera égale à la moitié des droits revenant à la pièce partout où elle sera jouée; — il est bien entendu que, si une pièce de l'ancien répertoire est transformée en pièce lyrique, le droit du musicien restera entier; — 3° si un ouvrage lyrique du domaine public est soumis à une revision, à un travail d'appropriation, à un remaniement de musique, l'auteur de ce travail abandonnera à la caisse de secours la moitié des droits attribués à la musique. La commission se réserve le droit d'appréciation sur toute réclamation et en toutes circonstances. »

Ensuite, la Société généralisa, dans tous ses traités avec les directions théâtrales, le système qu'elle n'avait jusque là mis en pratique qu'avec timidité. Elle stipula que ses agents percevraient désormais, pour les ouvrages du domaine public, les mêmes droits que pour les autres ouvrages. Les sommes ainsi recouvrées sont remises par elle aux héritiers directs, et, à leur défaut, profitent à sa caisse de secours.

Presque tous les théâtres, aujourd'hui, sont liés par des traités avec la Société des auteurs, et l'on peut dire que celle-ci fait, dans la plus large mesure, commerce du domaine public.

Elle est parfaitement fondée à alléguer, lorsqu'elle stipule en faveur des héritiers des auteurs disparus, que telle est la condition de la stipulation qu'elle fait pour soi-même; en effet, elle ne consent certains avantages aux directeurs pour la représentation des ouvrages modernes qu'en considération de ce qu'ils admettent un prélèvement sur les recettes fournies par l'ancien répertoire; l'article 1121 du Code civil autorise, dans des conditions semblables, la stipulation pour autrui.

## DROITS ÉTRANGERS

Le décret du 28 mars 1852 considérait comme un délit la contrefaçon sur le territoire français d'ouvrages publiés à l'étranger et mentionnée à l'art. 425 du Code pénal, mais il ne s'appliquait pas au droit de représentation; il ne visait ni la loi de 1791, ni l'art. 428 du Code pénal, et le mot « publié » employé au décret ne pouvait s'appliquer évidemment aux représentations théâtrales.

La Convention de Berne, le 9 septembre 1886, modifia cet état de choses entre les nations qui y ont adhéré : l'Allemagne, la Belgique, l'Italie, la France, la Grande-Bretagne, la Suisse, la Tunisie, Haïti, le Luxembourg et Monaco.

L'article 18 de cette convention permettait aux autres nations d'entrer dans l'Union à leur simple demande, et l'art. 15 prévoyait que des traités particuliers d'Etat à Etat pouvaient s'établir au profit respectif des nationaux de chacun d'eux, en leur accordant des avantages plus étendus que ceux conférés d'une façon générale par la convention.

L'art. 2 de cette convention déclare que les droits garantis aux étrangers sont ceux « que les lois respectives accordent actuellement ou accorderont par la suite aux nationaux ». Il se peut, par conséquent, que les nationaux de certains pays unionistes bénéficient hors de chez eux d'avantages que leur propre législation ne leur offre pas. Il est bon de noter, à ce propos, que la législation française est particulièrement généreuse.

Le droit de représentation fait l'objet de l'article 9. Il y est spécifié en termes formels que les œuvres théâtrales, qu'elles aient été publiées ou non, ne peuvent être représentées sans l'autorisation de l'auteur.

Le droit de représentation de la traduction est également déterminé par l'article 9. Dès qu'une œuvre théâtrale est publiée ou représentée, court un délai de dix ans pendant lequel on n'en peut représenter aucune traduction sans le consentement de l'auteur. Notons que le traducteur, lorsque sa traduction a été autorisée, devient nécessairement propriétaire de son travail personnel. Au surplus, en vertu des dispositions de l'article 2, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, certains étrangers ont la faculté de s'opposer à la représentation d'une traduction de leur œuvre en France, aussi longtemps qu'ils pourraient s'opposer à la représentation de l'original, puisque la législation française n'établit aucune différence entre le droit sur la traduction et le droit sur l'original; les Français ne rencontreraient pas forcément la même protection chez les autres Unionistes.

Le droit d'exécution, pour les œuvres musicales

publiées, ne fait l'objet d'une propriété exclusive pour les compositeurs qu'autant que, sur le titre ou en tête desdites œuvres, toutes réserves sont faites à cet égard.

En ce qui concerne les adaptations et arrangements, la convention s'est prononcée de la façon suivante : « Sont spécialement comprises parmi les reproductions illicites, auxquelles s'applique la présente convention, les appropriations indirectes non autorisées d'un ouvrage littéraire ou artistique, désignées sous des noms divers, tels que : adaptations, arrangements de musique, etc., lorsqu'elles ne sont que la reproduction d'un tel ouvrage, dans la même forme ou sous une autre forme, avec des changements, additions ou retranchements non essentiels, sans présenter d'ailleurs le caractère d'une nouvelle œuvre originale. Il est entendu que, dans l'application du présent article, les tribunaux des divers pays de l'Union tiendront compte, s'il y a lieu, des réserves de leurs lois respectives. »

Mentionnons encore un point. La Conférence de Berne, dit M. Pouillet, a décidé que « ceux des pays de l'Union dont la législation comprend implicitement, parmi les œuvres dramatico-musicales, les œuvres chorégraphiques, admettraient ces œuvres au bénéfice des dispositions de la convention ».

Enfin la convention, voulant étendre ses bienfaits jusqu'aux auteurs appartenant à des nations non unionistes, a décidé que, lorsqu'ils auraient publié une œuvre dans un pays de l'Union, chez un éditeur national ou non d'un pays de l'Union, ladite œuvre aurait, pour ainsi dire, droit de cité, qu'elle serait protégée, et que l'éditeur représenterait l'auteur en possédant ses droits. Le mot « éditeur », d'ailleurs, doit être pris ici dans une acception assez large pour que l'entrepreneur du spectacle lui soit assimilé, ainsi qu'il ressort des discussions de la Conférence.

Certains traités, intervenus entre la France et quelques pays non unionistes, établissent les droits de leurs nationaux quant à la matière qui nous occupe. Signalons ceux passés avec les Pays-Bas le 29 mars 1855 et le 27 avril 1860, et la déclaration ultérieure du 19 avril 1885; avec le Portugal, le 11 juillet 1866; avec le Norvège, le 15 février 1884; avec le Mexique, le 27 novembre 1886; avec la Bolivie, le 8 septembre 1887.

A. PEYTEL.

# APPENDICE

# LE PHONOGRAPHE

**Par A. MACHABEY**

## AVANT-PROPOS

On s'explique que le phonographe n'ait trouvé dans cette publication qu'une place tardive et restreinte. A l'époque où fut conçu le plan de l'Encyclopédie, la machine parlante n'était qu'un jouet désagréable, dont les musiciens se détournaient avec horreur; et c'était justice.

Aujourd'hui tout est changé : le principe, à la fois si simple et si merveilleux, découvert par Charles Cros, réalisé par Edison, perfectionné pendant cinquante ans, secondé par des inventions modernes comme celle de l'amplification, aboutit enfin au phonographe de 1929, aussi susceptible de figurer à côté des instruments de musique, que le piano mécanique dont on a parlé dans un tome précédent.

Nous donnerons successivement dans cette étude, aussi concise que possible, quelques renseignements sur ce qu'on peut appeler la préhistoire du phonographe, la genèse des travaux acoustiques qui conduisent à la découverte de Charles Cros, — l'invention d'Edison et son développement, — l'histoire succincte du rouleau et du disque, — celle de l'enregistrement, — quelques considérations sur les ressources offertes par le phonographe, — enfin quelques notes sur les machines dérivées du phonographe.

On comprendra mieux ainsi l'aide que cette machine apporte à la musique et comment se justifie sa présence dans l'Encyclopédie.

## PRÉHISTOIRE DU PHONOGRAPHE

La préhistoire du phonographe n'appartient pas à la préhistoire de l'humanité, mais au contraire à des stades déjà avancés des civilisations qui nous ont précédés. Malgré cela, nous n'avons aucun vestige de machine parlante, nous ne connaissons aucun monument figuré qui puisse être rattaché à l'histoire du phonographe.

Seuls, quelques textes nous renseignent à ce sujet, mais beaucoup plus sur le désir de conserver et reproduire la parole ou la musique que sur la réalisation pratique de ce désir.

Sir Robert Hart rapporte le fait suivant : il y a environ trois mille ans, le gouvernement d'une province chinoise correspondait avec l'empereur, éloigné de 4 000 milles, au moyen d'un coffret dont le bois préparé d'une certaine façon restituait avec le timbre de la voix humaine les paroles qu'on lui avait confiées[1].

Le docteur Lothar, s'appuyant sur une relation du même auteur, cite encore un appareil chinois, vieux de deux mille ans, dans lequel un cylindre, conjugué ou non avec un plateau, pouvait reproduire la voix et toute sorte de bruits. (Nous avons entre les mains l'ouvrage de Sir Hart sur la Chine, qui ne fait aucune allusion à cet appareil.)

MM. Chapuis et Gélis rappellent que Ta-tch'ouan, fils d'un roi chinois, avait contruit un automate en bois, si parfait, qu'il l'avait fait passer pour son propre fils : cet automate était donc doué de la parole.

Les civilisations méditerranéennes et du proche Orient ont été aussi préoccupées du problème de la machine parlante : on connaît le texte d'Anaxagore sur les statues musicales d'Egypte; l'explication météorologique des savants du XVIII^e siècle est encore plus compliquée que l'hypothèse d'une musique mécanique; enfin, il faut faire la part de l'imagination.

Le Dr Lothar cite encore un passage de Xénophon relatif à une machine qui parlait avec une voix caverneuse; Maspéro décrit les statues parlantes des Chaldéens, des Assyriens et des Hébreux.

D'après les *Commentarios sobre el Exodo* de Fortat (*Encyclopedia universal ilustrada*, « Automates »), Albert le Grand avait construit un automate capable d'ouvrir la porte aux visiteurs et de leur souhaiter la bienvenue. Thomas d'Aquin aurait détruit cet automate dans un moment de frayeur.

A la même époque (XIII^e siècle), le grand philosophe scientifique Grosseteste, maître de Roger Bacon, avait construit, en airain, une tête « pour lui faire raconter les choses qui se passaient ».

D'autres attribuent cette construction à Roger Bacon lui-même (*Thom's Early English Prose*, l. III).

Nous passerons sur les automates de tous ordres qui furent la distraction des mécaniciens du XV^e et surtout du XVI^e siècle, pour nous arrêter seulement à ce qui touche directement notre sujet.

On sait que Képler souhaitait et considérait comme possible la reproduction de la parole.

Le physicien Porta publiait en 1589 un traité de physique, *Magia Naturalis*, et prétendait « retenir les paroles dans des tubes de plomb et les faire entendre à volonté, en ouvrant l'une de leurs extrémités ». Est-ce une naïveté ou l'indice d'une découverte ? Porta avait déjà remarqué que la voix se ré-

1. *These from the land of Sinim*. London, 1903, p. 268 et 269. La relation date de 1858.

fléchit sur les surfaces planes et se propage à de longues distances dans des tubes de cuivre (*Op. cit.*, pp. 252, 257, 296).

Le XVIIe siècle nous offre la plus curieuse fantaisie scientifique à l'endroit de la machine parlante. Sirv (vers 1900) et A. Cœuroy (1929) en rapportent quelques échantillons : c'est le capitaine hollandais Wasterloch rencontrant, dans son voyage à Magellan, des éponges qui retiennent les paroles humaines, comme les nôtres retiennent l'eau... » (*Courrier véritable*, 1632.) Dans la *Magie mathématique* de 1648, Walchius prétend qu'il est possible de conserver entièrement les sons vocaux, c'est-à-dire toute parole articulée de la voix, soit dans une caisse, soit dans un tube, et que cette caisse ou ce tube étant ouverts, les mots en sortiraient sûrement dans l'ordre où ils auraient été prononcés...

Vers 1650, Cyrano de Bergerac, que Tallemant traitait de fou, écrivit son *Histoire comique de la Lune*. On y trouve (éd. Garnier, p. 178) la description d'une boîte contenant un mouvement « presque semblable à nos horloges ». C'est un livre miraculeux : quand on le fait fonctionner, « il en sort comme de la bouche d'un homme ou d'un instrument de musique, tous les sons distincts... » qui servent à l'expression du langage. Cyrano n'était pas qu'un fou : c'était un physicien et un disciple de Gassendi; que se passait-il dans les laboratoires des alchimistes à l'époque où l'on inventait l'ascenseur, la machine à calculer, ou Descartes lui-même construisait un automate?

En 1682, le physicien allemand J.-J. Becher, dans son *Närrische Weisheit* (la folle sagesse et la folie sage[1]), décrivant le « Stentrophonicon » et quelques appareils, ancêtres du téléphone, ajoute que l'opticien nurembourgeois Franz Gründer, chez qui il avait vu de tels instruments, avait eu l'idée d'enfermer quelques mots dans une bouteille au moyen d'une ligne spirale, de telle sorte qu'on pouvait les emporter à travers le pays, et, plus d'une heure après, les entendre en ouvrant la bouteille. Becher dit qu'il n'a pas vu la réalisation de cette idée et qu'il la croit impossible.

Avec le XVIIIe siècle, commence l'ère des constructions mécaniques. Déjà, Kircher avait projeté de construire une tête parlante pour la distraction de la reine Christine de Suède.

En 1705, les gazettes du temps rapportent qu'un recteur de collège de Dresde, Valentin Merbitz, a mis cinq ans à faire une tête parlante.

En 1770, Friedrich von Knauss construit une tête parlante qu'il offre au duc de Toscane; antérieurement, il en avait construit trois autres.

Mais la palme revient sans aucun doute à l'abbé Mical. Ce mécanicien, qui avait pris la soutane, consacra plusieurs années à la reproduction artificielle de la parole humaine et parvint à son but. Antérieurement à 1780, il avait déjà construit puis détruit deux personnages automatiques et une tête parlante cités par les gazettes de l'époque et les *Mémoires secrets*. Le 1er juillet 1783, il écrivit à l'Académie des sciences pour l'informer qu'il soumettait à son examen deux têtes parlantes. Le 3 septembre suivant, une commission de savants comprenant entre autres Lavoisier et La Place, décida que ces têtes méritaient l'approbation de l'Académie; le rapport rédigé par Vicq d'Azir était extrêmement favorable; Mical fut présenté à Louis XVI; le public fut admis à défiler devant les deux têtes métalliques qui prononçaient quelques paroles en l'honneur du roi. Le constructeur, alors âgé de cinquante-trois ans, pouvait espérer la juste récompense de ses travaux. Cependant, Mical mourut besognenx en 1789 ou 90, après avoir peut-être détruit les deux têtes.

Son invention consistait à s'approcher le plus près possible du dispositif organique qui permet la parole humaine. (Pour la description, voir Rivarol, Bachaumont, et les pièces de l'Académie des Sciences.

Presque à la même époque, les Allemands Kratzenstein, Anton Felkel (de Vienne) et Kempelen réussissaient, d'ailleurs moins bien que Mical, à faire parler la mécanique. Kempelen a publié un ouvrage théorique et pratique où se trouve décrite son invention.

En 1796, Robertson présente en Angleterre une tête parlante et un joueur de trompette; en 1807, Posch de Berlin réalise encore le même problème. En 1828, l'Anglais Robert Willis présente une machine destinée à prononcer les voyelles. En 1835, Faber, de Vienne, construisit le plus remarquable des automates parlants, qui fut promené dans toute l'Europe et en Amérique; son fils en construisit un autre à peu près identique, qui fut exhibé au Grand Hôtel vers 1877 et fit courir tout Paris. En 1882, cette machine parlante se trouvait, selon Du Moncel, à l'Ecole de Médecine.

Toutes ces tentatives ne résolvaient qu'une moitié du problème : la reproduction de la parole. On avait fini par perdre de vue l'enregistrement.

Cependant, le rêve de Porta, Cyrano, Gründer et autres allait se trouver réalisé par une toute autre voie, et bien plus simplement, par Ch. Cros et Edison, en cette même année 1877, qui vit la fin des automates parlants et le début du phonographe.

## PÉRIODE HISTORIQUE

La période historique du phonographe comprend les travaux qui sont fondés, non plus sur le principe de la machine parlante, mais sur celui de l'enregistrement des vibrations sonores.

Le premier en date qui paraît avoir tenté l'inscription vibratoire est un savant oratorien français, Jean-Baptiste Duhamel, dont les travaux sur l'acoustique physique datent de 1700. Il fallut attendre ensuite les travaux du musicien physicien allemand Chladni qui, à partir de 1787, fit de nombreuses expériences sur les plaques vibrantes. Le germe était lancé. En 1807, Thomas Young inscrit les vibrations sonores sur une surface revêtue de noir de fumée et se déplaçant devant une pointe vibrante. En 1824, Wheatstone reprend les expériences sur les plaques vibrantes dont le mathématicien Lagrange avait donné l'équation générale.

En 1842, Wertheim modifie et perfectionne le dispositif de Thomas Young : cette fois, un diapason fixé horizontalement, et portant une pointe flexible, est mis en vibration; devant la pointe, un cylindre recouvert de noir de fumée est animé d'un double mouvement de rotation et de translation. Les vibrations s'y inscrivent de telle sorte qu'on peut les compter et étudier leur forme : c'est le seul problème qu'on se proposait alors de résoudre, en vue d'établir les équations générales de l'acoustique.

1. N'existe pas à la Bibliothèque nationale.
Nous avons obtenu de la Preussische Staatsbibliothek la photographie de ce passage, p. 27.

On ne paraît pas avoir pressenti, à cette époque, que les inscriptions pouvaient restituer un son identique au son original.

Un important progrès allait être réalisé dans cette voie par Edouard-Léon Scott. D'origine irlandaise, sa famille était fixée en France depuis le XVIIe siècle. Né à Paris le 24 avril 1817, Scott entra dans une imprimerie à l'âge de dix-sept ans, soit vers 1834; ce n'est que vingt-trois ans plus tard, après de patientes études, qu'il déposa, le 26 janvier 1857, sur le bureau de l'Académie des sciences, son pli cacheté relatif au phonautographe. Cet appareil est décrit et représenté dans tous les traités de physique (voir aussi dans l'Encyclopédie, 2e partie, I, p. 429); nous nous bornerons donc à signaler sa ressemblance avec le phonographe à rouleau, qui devait surgir vingt ans plus tard.

Ce que nous devons retenir, c'est la prescience que Scott eut du phonographe : « Pourra-t-on, dit-il dans son rapport, entre deux hommes réunis dans un cabinet silencieux, faire intervenir un sténographe automatique qui conserve l'entretien dans ses plus minutieux détails, tout en s'accommodant de la vitesse de la conversation? Pourra-t-on conserver à la génération future quelques traits de la diction d'un de ces éminents, de ces grands artistes qui meurent sans laisser après eux la plus faible trace de leur génie?... Je le crois. Le principe est trouvé. » En réalité, Scott avait inventé ce qui concerne l'enregistrement : la forme du cornet, la membrane vibrante, le style pour lequel il avait pris un brevet, le cylindre entraîné par une vis hélicoïdale. Il n'a pas formulé le principe de la réversibilité. Scott vit son appareil adopté dans les laboratoires, où il n'a cessé de rendre des services; il fut perfectionné légèrement par Koenig, qui pendant de longues années, de 1862 à 1872, s'attacha à l'étude des flammes vibrantes, mais sans en rien tirer pour la reproduction de la parole.

En 1874, Barlow construit un *logographe*, dérivé du phonautographe de Scott, et dans lequel le style inscripteur est amélioré. Enfin, en 1877, Charles Cros énonce le principe de réversibilité sur lequel est fondé le phonographe. Nous croyons que le texte intégral du pli cacheté déposé par le poète physicien, le 30 avril 1877, sur le bureau de l'Académie des sciences, doit trouver sa place dans un ouvrage encyclopédique; nous le donnons d'après les « Comptes rendus de l'Académie des sciences », 1877, t. LXXXV, page 1082. (Il s'agit de la séance du 3 décembre 1877, au cours de laquelle fut donnée, par Du Moncel, lecture du pli du 30 avril 1877.)

M. Ch. Cros demande l'ouverture d'un pli cacheté déposé par lui le 30 avril 1877 et portant pour titre : « Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe. » Ce pli, ouvert en séance par M. le secrétaire perpétuel, contient la note suivante : « En général, mon procédé consiste à obtenir le tracé du va-et-vient d'une membrane vibrante et à se servir de ce tracé pour reproduire le même va-et-vient avec ses vibrations intrinsèques de durées et d'intensités sur la même membrane ou sur une autre appropriée à rendre les sons et les bruits qui résultent de cette série de mouvements.

« Il s'agit donc de transformer un tracé extrêmement délicat tel que celui qu'on obtient avec ces index légers frôlant des surfaces noircies à la flamme, de transformer, dis-je, ces tracés en reliefs ou creux résistants capables de conduire un mobile qui transmettra les mouvements à la membrane sonore. Un index léger est solidaire du centre de figure d'une membrane vibrante; il se termine par une pointe (fil métallique, barbe de plume) qui repose sur une surface noircie à la flamme. Cette surface fait corps avec un disque animé d'un double mouvement de rotation et de progression rectiligne. Si la membrane est en repos, la pointe trace une spirale simple; si la membrane vibre, la spirale sera ondulée, et les ondulations représenteront exactement tous les va-et-vient de la membrane en leurs temps et en leurs intensités.

« On traduit, au moyen de procédés photographiques actuellement bien connus, cette spirale ondulée et tracée en transparence, par une ligne de semblable dimension tracée en creux ou en relief dans une matière résistante (acier trempé, par exemple).

« Cela fait, on met cette surface résistante dans un appareil moteur qui la fait tourner et progresser d'une vitesse et d'un mouvement pareils à ceux dont avait été animée la surface d'enregistrement. Une pointe métallique, si le tracé est en creux (ou un doigt à encoche s'il est en relief), et tenue par un ressort sur ce tracé, et d'autre part l'index qui supporte cette pointe est solidaire du centre de figure de la membrane propre à produire des sons. Dans ces conditions, cette membrane sera animée non plus par l'air vibrant, mais par le tracé commandant l'index à pointe, d'impulsions exactement pareilles en durées et en intensités, à celles que la membrane d'enregistrement avait subies.

« Le tracé spiral représente des temps successifs égaux par des longueurs croissantes ou décroissantes; cela n'a pas d'inconvénients si l'on n'utilise que la portion périphérique du cercle tournant, les tours de spire étant très rapprochés; mais alors on perd la surface centrale.

« Dans tous les cas, le tracé en hélice sur un cylindre est très préférable, et je m'occupe actuellement d'en trouver la réalisation pratique. »

On remarquera plusieurs choses dans ce mémoire : c'est d'abord la filiation directe du phonautographe et du phonographe; ensuite, l'indication et la réversibilité de l'enregistrement vibratoire (§ 5); enfin, l'utilisation possible et de la surface horizontale (disque) et de la surface cylindrique, pour les enregistrements.

Cros avait prévu que, sur le disque, des temps seraient représentés par des espaces inégaux; il en redoutait des inconvénients qui ne se sont pas produits à la réalisation : un disque est utilisable sur la majeure partie de sa surface.

Entre les deux dates du 30 avril et du 3 décembre, la *Semaine du Clergé*, du 10 octobre 1877, avait publié, par la plume de l'abbé Leblanc, un article où l'on décrivait le phonographe de Charles Cros; on en prévoyait la réalisation pratique pour l'Exposition de 1878; la construction de l'appareil avait été proposée à Bréguet. Il n'y a donc aucun doute que le principe ait été officiellement et publiquement énoncé antérieurement à la communication d'Edison.

Vers la même époque, fin de 1877, un autre physicien, Marcel Deprez, auquel on doit d'intéressants dispositifs de laboratoire, ayant observé minutieusement les phénomènes vibratoires d'un téléphone à ficelle, déclarait en substance que la voix peut survivre, se conserver et se reproduire. Il imagina un phonographe qui eût été sans doute assez semblable à celui d'Edison, et tenta de le réaliser avec la collaboration d'un certain Napoli. Les essais furent infructueux, et les deux constructeurs crurent même le problème insoluble; en revanche, ils annoncèrent plus tard un appareil supérieur à celui d'Edison et qu'on ne vit jamais.

Leur principe, qui consistait à graver les sillons à l'eau-forte, fut repris quelques années après sans succès dans l'industrie du disque.

Quant à l'invention d'Edison, elle fut connue officiellement en France le 11 mars 1878; mais le brevet avait été pris en France le 18 décembre 1877, c'est-à-dire sept mois et demi après le pli cacheté de Charles Cros, et deux mois après l'article de la *Semaine du Clergé*. On a voulu réclamer, en faveur d'Edison, son brevet du 31 juillet 1877; mais Du Moncel, absolument impartial en la question, rappelle que ce brevet était relatif au télégraphe Morse : l'inventeur américain songeait alors à reproduire la dépêche transmise au moyen des vibrations inscrites;

il avait aussi remarqué que la transmission extrêmement rapide par le Morse donnait naissance à un son musical. Ce n'est que plus tard qu'il songea à utiliser ces circonstances pour tenter de reproduire la parole.

Ce qui reste indubitablement à son actif, c'est d'avoir réalisé pratiquement la première machine parlante. Le témoignage le plus irréfutable vient de Charles Cros lui-même. En effet, M. Emile Picard a bien voulu nous faire connaître le texte d'une note de notre poète, adressée à l'Académie le 18 mars 1878, huit jours après la présentation du phonographe d'Edison. Il rappelle son projet « d'un appareil ayant même but et à peu près mêmes moyens que le phonographe ». Il ajoute : « M. Edison a *pu construire son appareil*. Il est le premier qui ait reproduit la voix humaine, il a fait une œuvre admirable. »

Voilà qui clôt le débat et rend à chacun ce qui lui est dû. Charles Cros a fait preuve d'une grande loyauté et d'un bel esprit scientifique. Il n'en a pas été de même de Léon Scott, qui prit la plume et s'éleva de façon véhémente et injustifiée contre Edison, réclamant pour lui-même l'antériorité de l'invention de la machine parlante; on sait cependant que le phonautographe n'est demeuré qu'un appareil enregistreur et que son inventeur ne l'a jamais perfectionné.

Quant aux étrangers qui retracent l'histoire du phonographe, s'ils parlent de Young et de Scott, ils oublient systématiquement Cros.

Celui-ci mourut d'ailleurs à peu près oublié en 1888; il n'avait que quarante-six ans.

## LE PHONOGRAPHE D'ÉDISON

La première machine de laboratoire d'Edison était rudimentaire; elle se composait :

1° d'un plateau horizontal, sur lequel était fixé le bâti métallique de la machine;

2° d'un cylindre métallique, sillonné d'une hélice creuse et entraîné par une manivelle;

3° d'une feuille d'étain enveloppant ce cylindre;

4° d'un tambour horizontal : sur la face extérieure était tendue une membrane de parchemin; elle recevait les vibrations sonores et les transmettait à une pointe en contact avec la feuille d'étain qui reconvrait le cylindre et ses sillons. Ceux-ci guidaient la pointe.

L'appareil présenté à l'Académie des sciences était plus complet : à l'extrémité opposée à la manivelle, l'axe prolongé du cylindre portait un assez lourd volant qui régularisait la rotation. La membrane vibrante pouvait être rendue solidaire d'un cornet qui amplifiait et dirigeait les ondes sonores restituées par la feuille d'étain.

Edison demeura plusieurs années sans perfectionner son appareil; il paraît qu'il n'avait pas confiance, lui-même, dans le développement industriel de son invention. Cependant, l'idée était lancée : une société qui comprenait entre autres Bell et Tainter se mit en devoir, des 1881, d'exploiter les brevets d'Edison. Celui-ci, d'ailleurs, reprit ses travaux phonographiques après 1887.

La conception pratique de la machine parlante à rouleau fut bientôt la suivante :

Le cylindre n'était plus animé que du mouvement de rotation.

Le diaphragme, avec son cornet, devenait mobile : une charnière le reliait à une monture métallique coulissant sur une tige horizontale qui servait de guide; l'autre extrémité de cette pièce portait un demi-écrou, dont les filets reposaient sur ceux d'une vis hélicoïdale horizontale parallèle à la tige-guide. Un moteur d'horlogerie animait d'un mouvement de rotation le cylindre et la tige filetée : celle-ci entraînait l'écrou guidé qui portait le diaphragme; la pointe de celui-ci reposait sur le cylindre métallique.

Lors de l'enregistrement, ce dernier était recouvert d'un autre cylindre creux, de cire[1] ou de celluloïd (voir plus loin); la pointe du diaphragme laissait donc sur la matière tendre un sillon hélicoïdal (phonogramme).

Pour la reproduction, on ramenait le train du diaphragme à son point de départ, on plaçait la pointe au début du sillon et, grâce à une certaine liberté de l'articulation de ce diaphrame, l'entraînement se réalisait par la vis sans fin, sans que la pointe sortît des sillons primitivement tracés.

Le diaphragme s'est toujours souvenu de sa forme primitive : c'est généralement une boîte circulaire plate; l'une des faces est métallique et porte les accessoires : rainures, goujon, vis, etc., nécessaires à sa fixation; l'autre est la membrane vibrante. Elle a été constituée de plusieurs substances : parchemin, cristal, mica, métal; aujourd'hui, ces deux dernières matières se divisent le marché : le mica est encore très apprécié; quant au métal, aluminium ou alliages divers réduits en feuilles extra-minces, son emploi se généralise. Il est plus facile à travailler et se prête davantage au perfectionnement. On tend, en effet, à abandonner la surface plane pour des profils compliqués de renflements et de stries qui étendent la sensibilité du microphone acoustique.

On vient de comprendre que le phonographe à rouleau pouvait successivement enregistrer et reproduire. A chacune de ces opérations correspondait un diaphragme spécial, différant par le poids, et surtout par la taille de la pointe de saphir destinée, dans le premier cas, à graver, dans le deuxième, au contraire, à être seulement animée et guidée par le sillon.

On construisit aussi des diaphragmes susceptibles de prendre plusieurs positions, et conséquemment de reproduire des timbres et des intensités diverses selon le genre de rouleau — et, plus tard, de disque — placé sur le phonographe.

Enfin, la pointe de saphir, destinée à un usage prolongé et fixée au centre de la membrane vibrante, fit place, petit à petit, à l'aiguille métallique.

Celle-ci est fixée au moyen d'une vis de serrage dans un petit tube qui termine un levier solidaire de la monture circulaire du diaphragme. Ce levier se prolonge jusqu'au centre de la membrane auquel il est rattaché par une vis ou un rivet.

Ainsi, toutes les oscillations imprimées par les sillons à l'aiguille se transmettent au bras de levier et, de là, à la membrane vibrante : un cornet recueille ces vibrations, les amplifie et les apporte à l'oreille.

De nombreuses variantes ont été apportées à ce dispositif schématique, qui reste fondamental.

Quant au cornet, il est remplacé souvent, surtout dans les appareils automatiques, par un tube de caoutchouc terminé par deux écouteurs susceptibles de pénétrer dans les oreilles; parfois même, un seul appareil recueille les sons de la membrane dans une

1. C'est Tainter qui eut l'idée de remplacer l'étain par la cire.

sorte de galerie horizontale qui porte plusieurs de ces tubes acoustiques.

Le phonographe à rouleau s'est prolongé jusque vers 1910; depuis cette époque, il a à peu près disparu des fabrications pour faire place à l'appareil à disques.

L'appareil à disque comprend les mêmes éléments que le précédent, mais la vis sans fin devient inutile : en effet, l'entraînement du diaphragme se fait par les sillons du disque dans lesquels l'aiguille est engagée.

Progressivement aussi, le cornet avec pavillon extérieur disparaît : il est placé dans le coffret de l'appareil et reçoit une forme et une longueur appropriées à son meilleur rendement. Celui-ci s'est beaucoup élevé : dans les meilleurs appareils « Columbia », fondés sur les brevets primitifs Edison, Bell, Tainter et Macdonald et construits il y a trente ou quarante ans, le son reproduit était environ 1/16 du son original. Actuellement, leurs intensités, sans être égales, sont beaucoup plus voisines (70 à 80 °/o pour les meilleures marques).

L'appareil à disques préconisé par Berliner ne peut pas servir à enregistrer : on en comprendra plus loin la raison. Malgré cela, il jouit de la faveur universelle.

La construction du phonographe est du ressort de la technique métallurgique, et n'a nécessité aucune innovation; nous n'avons donc rien à en dire.

Il n'en est pas de même de la fabrication des rouleaux et surtout du disque, que nous décrirons plus loin avec quelques détails.

Disons seulement que le phonographe enregistreur à rouleau a survécu sous la forme du « Dictaphone » ou appareils similaires; l'entraînement du cylindre de cire et de la pointe traceuse se fait généralement par un moteur électrique; le cornet est remplacé par un tube souple à embouchure. Les lettres ou les ordres dictés et gravés sur la cire sont reproduits à volonté par un appareil identique, mais muni d'un casque à écouteurs.

## LE ROULEAU ET LE DISQUE

L'organe reproducteur du phonographe — disque ou rouleau — était une chose nouvelle dans la science et dans l'industrie. Il a donné lieu pendant au moins vingt ans à des essais, des hésitations, des recherches, des échecs qui auraient sans doute découragé et ruiné des inventeurs isolés. Mais la puissance des industries qui, dès le début, comprirent et exploitèrent le phonographe, permit la continuité des efforts financiers et scientifiques qui devaient aboutir un jour au disque de matière plastique dont nous décrirons plus loin la fabrication.

Edison s'était servi, pour inscrire les vibrations, d'une feuille d'étain; une difficulté presque insurmontable surgit du fait qu'on ne pouvait éviter, à la soudure, un bourrelet formé selon une génératrice du cylindre.

Bell surmonta la difficulté en remplaçant l'étain par de la cire, pour l'empreinte originale : on y trouva, en outre, l'avantage d'obtenir des sillons continus et non plus des séries de points en creux comme sur l'étain.

Les répliques de l'original destinées au commerce furent d'abord tantôt en cire, tantôt en celluloïd.

On tirait du cylindre-cire initial, rendu conducteur par une pellicule d'or, un galvano cuivre épais d'environ 5 millimètres et qui portait, sur sa face cylindrique intérieure, les sillons en relief. On plaçait dans ce cylindre un mandrin concentrique légèrement conique, mais de diamètre plus faible, et dans la partie libre, entre les sillons et le mandrin, on coulait de la cire chaude.

Après refroidissement et durcissement de celle-ci, on pouvait démouler avec assez de facilité, en raison de la différence du retrait entre le cuivre et la cire.

Si l'on se servait de celluloïd, celui-ci, sous forme de feuille appliquée contre les sillons intérieurs du galvano, était amolli et dilaté par de l'eau chaude ou de la vapeur sous pression; après refroidissement, on démoulait. Les résultats n'ont jamais été satisfaisants : l'adhérence, la pénétration, beaucoup moins complètes qu'avec la cire, laissaient subsister des lacunes, des bulles d'air qui firent abandonner rapidement le celluloïd.

Le rouleau de cire du commerce régna jusque vers 1910; on le reproduisait aussi mécaniquement au moyen de « machines à reproduire », fondées sur le même principe que celles dont on se sert en métallurgie.

Il y eut des « doubleuses » à main, à pied et à moteur électrique : les premières fournissaient 70 à 80 exemplaires par jour; les dernières 180 à 200. Les résultats, au point de vue auditif, étaient satisfaisants.

On ne citera que pour mémoire les essais tentés en faveur de rouleaux enregistreurs en plomb, ou en alliage malléable à base de plomb, ou l'emploi de bandes sans fin se déroulant devant la pointe vibrante.

### Disque.

Nous avons vu que, dès le début du phonographe, deux tendances se manifestent : l'une vers le rouleau, l'autre vers le plateau.

Edison avait déjà songé à remplacer le cylindre par le plateau, pour éviter le raccordement. Mais c'est surtout Berliner qui, en 1887, donna toute son impulsion au disque.

Il imagina un plateau circulaire horizontal dont la rotation, provoquée par un volant à main, engendrait à son tour le déplacement transversal.

Le centre se rapprochait ainsi de la pointe fixe enregistreuse qui traçait alors une spirale sur la surface libre.

Le disque lui-même était de zinc, on le plongeait dans une solution cire-benzine; séché, il se trouvait recouvert d'une légère couche de cire dans laquelle la pointe laissait un sillon continu, atteignant le zinc lui-même à la manière d'un burin. On traitait ensuite par l'acide, comme s'il s'agissait d'une planche à graver[1]; on dissolvait la cire, et le disque était propre à reproduire ou à donner des galvanos en relief pour le tirage des exemplaires du commerce (les sillons avaient environ 1 dixième de millimètre de profondeur).

Toutes les matières « thermoplastiques » furent tour à tour essayées pour le pressage des disques : cire, celluloïd, caoutchouc durci, etc.; en 1897, Berliner adopta une matière plastique isolante, mais il n'avait pas réussi à éliminer les bruits parasitaires extrêmement gênants — grattements et cla-

1. Cette méthode avait été prévue pour le cylindre par Marcel Deprez.

quements — qui entravèrent longtemps la progression du disque, au profit du rouleau.

En 1897 aussi, un autre Américain, Jones, eut l'idée très simple de remplacer le zinc initial par de la cire; les bruits parasitaires diminuèrent considérablement et le disque commença à se multiplier au détriment du rouleau.

Il avait fallu dix-neuf ans d'efforts pour obtenir ce résultat. Dès lors, il ne restait qu'à perfectionner, en ce qui concerne le disque du commerce, la matière plastique et les moyens de production, pour atteindre, après 25 à 30 nouvelles années de travail, la méthode de fabrication que nous allons décrire avec quelques détails.

## LA FABRICATION DES DISQUES[1]

Le disque phonographique est d'une apparence si simple qu'on imagine difficilement le nombre, la complexité et la délicatesse des opérations par lesquelles il passe, avant de revêtir l'aspect que nous lui connaissons.

Nous avons pensé qu'on s'intéresserait à l'histoire rapide et d'ailleurs simplifiée d'un disque.

*
* *

La forme première du disque est la « cire » : c'est un plateau de 35 centimètres environ de diamètre sur 25 millimètres d'épaisseur; composé de deux cires naturelles intimement mélangées, saponifiées, puis moulées, ce plateau est passé au tour sur sa face inférieure, puis soigneusement surfacé et poli sur sa face supérieure au moyen d'un tour vertical dont le train porte deux outils : l'un en acier pour dégrossir, le second en saphir pour finir et polir; les copeaux disparaissent dans un aspirateur électrique contigu à l'outil.

La face ainsi travaillée présente alors l'aspect d'un miroir blond prêt à recevoir les sillons musicaux.

Une précaution essentielle est d'éviter toute vibration des machines : leurs socles sont puissants, les courroies sont collées et non cousues; la température est maintenue uniforme afin d'éviter le léger jeu qui peut provenir des différences de dilatation. On comprend que la plus faible oscillation systématique entraînera un gauchissement ou une dépression de la surface à graver, et, par conséquent, une fluctuation périodique dans l'audition musicale.

La « cire » est ensuite envoyée, dans une boîte solide, au laboratoire du studio où se réalise l'enregistrement; nous décrirons celui-ci plus loin, désirant nous borner ici aux seules opérations d'usinage, et nous reprendrons la cire au moment où, sillonnée d'une spirale très serrée, — empreinte matérielle des vibrations musicales captées par le microphone, — elle est replacée avec précaution dans sa boîte et renvoyée à l'usine.

On la marque alors d'un numéro qui suivra la face du disque dans toutes ses pérégrinations.

### Galvanoplastie.

La cire, trop peu résistante, est impropre au moulage direct des disques. Il en faut donc tirer des empreintes métalliques. On y parvient par une série d'opérations galvanoplastiques qui constituent le partie essentielle et la plus délicate de la fabrication.

Pour obtenir un galvano à partir de la cire, il faut rendre celle-ci conductrice du courant; pour ce, on l'enduit, au moyen d'un coton, d'une poudre extrêmement fine de graphite qui pénètre dans les plus petits recoins des sillons. Un pinceau souple enlève les aspérités ou les accumulations de graphite qui pourraient subsister, et, par un lavage à l'alcool mélangé d'eau, on fait disparaître les bulles d'air qui auraient pu se former entre la cire et le graphite, surtout dans les sillons. La cire est ensuite fixée au moyen d'un fil de cuivre qui la ceinture, sur une règle plate de bois, munie d'une armure métallique par laquelle on suspend ce balancier improvisé à un arbre horizontal oscillant au-dessus du bain galvanoplastique. La cire ainsi immergée, animée d'un mouvement pendulaire, se recouvre pendant 15 heures, sur la surface sillonnée et sur une portion de la partie cylindrique, d'une couche de cuivre qui atteint progressivement l'épaisseur moyenne d'un millimètre.

On détache cette sorte de calotte, et on la passe au tour pour n'en conserver que la partie circulaire plane qui porte les sillons et une marge d'environ 2 à 3 centimètres sur le bord extérieur.

Les sillons sont alors en relief et ne pourraient servir à la reproduction sonore sur un phonographe,

En revanche, cette première épreuve pourrait servir de cliché pour imprimer les disques définitifs; mais il faudrait craindre l'usure, par le pressage répété, de cet « original »; et comme la cire, d'autre part, est devenue inutilisable, l'enregistrement n'aurait donné lieu qu'à un nombre insuffisant d'exemplaires.

Il convient donc de tirer de cet « original » non des disques, mais des épreuves métalliques qui serviront à les imprimer.

A cet effet, le cuivre original, lavé, décapé, poli, reçoit, par un procédé chimique très simple, une mince couche d'argent qu'on oxyde par immersion dans un bain de teinture d'iode; on lave, on accouple dos à dos deux originaux identiquement préparés et fixés dans une couronne de bois munie d'un manche; ce nouveau balancier est à son tour plongé dans le sulfate de cuivre, et relié à l'arbre oscillant par une armature conductrice. Au bout de 15 à 16 heures, on décolle de l'original, facilement, grâce à la pellicule d'oxyde d'argent, une empreinte d'environ 1 millimètre d'épaisseur dont les sillons, en creux, peuvent être joués sur un phonographe, mais ne pourraient imprimer les disques. A son tour, cette deuxième épreuve cuivre, appelée « mère », devra fournir un cliché en relief qui servira enfin au pressage.

Dans ce dessein, la « mère », ébarbée, tournée, décapée, polie, lavée, est légèrement oxydée par immersion dans le bichromate de potasse, — opération qui permettra ultérieurement le décollement de la « mère » et de l'empreinte qu'on en tirera — puis plongée dans un bain galvanoplastique de sulfate double de nickel. Après une demi-heure d'électrolyse, une mince couche de nickel recouvre la « mère » : cette pellicule suffira à protéger la matrice définitive contre une usure trop rapide au pressage.

On retire la « mère » du bain de nickel, on la

1. Nous avons recueilli ces renseignements aux usines « Columbia », que nous avons été admis à visiter méthodiquement sous la conduite de l'ingénieur directeur. Deux maisons françaises, auxquelles nous nous étions adressé dans la même intention, n'ont pas cru devoir nous répondre.

passe rapidement au sulfate de cuivre pour empêcher cette fois l'oxydation, et on la plonge — une dernière fois — dans un bain de sulfate de cuivre, où elle oscillera pendant quatre heures.

A ce moment, on décolle l'empreinte : on a d'une part la « mère-cuivre » qui peut servir indéfiniment, et d'autre part un galvano de 3/10 de millimètre environ d'épaisseur, dont la face sillonnée en relief est nickelée. C'est le « shell », partie essentielle de la matrice définitive.

Le dos du shell est meulé, ainsi qu'un côté du cuivre, préalablement plané; les deux surfaces à souder sont étamées, les sillons extérieurs du shell étant protégés par une pâte de blanc de Meudon; puis, shell et cuivre accouplés sont placés dans un moule à 400° et sous une presse d'environ 150 kilos par centimètre carré. Un simple papier buvard assez épais suffit à protéger les sillons contre l'écrasement.

La matrice n'est pas encore terminée : elle doit être exactement centrée, faute de quoi, les disques imprimeraient au diaphragme un mouvement de va-et-vient préjudiciable à l'audition musicale.

Le centrage est obtenu au moyen même des sillons. La matrice étant placée horizontalement sous une percense et animée d'un mouvement de rotation, un levier armé d'une pointe est entraîné à la manière d'un bras de diaphragme, mais du centre vers l'extérieur, par la spirale en relief; ce levier agit indirectement sur une aiguille se déplaçant devant un cadran : le centrage est obtenu quand cette aiguille parcourt le cadran régulièrement dans le même sens, sans à-coups ni retours en arrière. On perce à ce moment un premier trou central : on l'alèse, on le rectifie, puis, après un nouveau centrage, on pratique le trou définitif qui servira à fixer la matrice dans le moule (environ 2 cm. 5 de diamètre). La matrice, ébarbée, nettoyée, polie, est prête pour le pressage.

Nous avons observé jusqu'ici quatre états du disque : 1° *circ*, sillons en creux; — 2° *original*-cuivre, sillons en relief; — 3° *mère*-cuivre, sillons en creux; — 4° *matrice*, nickel-cuivre, sillons en relief. Le cinquième et dernier état est le disque du commerce : avant d'en aborder le pressage, ouvrons une parenthèse pour parler des matières dont il est constitué.

### Matières plastiques.

Jadis (et même fréquemment aujourd'hui), le disque était constitué d'une seule épaisseur de matière plastique imprimée sur ses deux faces. Le disque *Columbia* doit une partie de sa supériorité aux dispositions suivantes :

Il comporte une couche médiane de 1 millimètre à 1 mm. 5 matière plastique très fine, mais non sensible, étant convenu que nous donnerons à cet adjectif le sens de « susceptible de recevoir les sillons définitifs »; sur chaque face de ce « support » (c'est son nom), adhère un cercle de papier qui présente extérieurement une couche de matière sensible destinée à recevoir les sillons.

1° **Matière du « support ».** — Elle comprend essentiellement de l'ardoise, des débris de disques, du mica et un agglomérant : les copeaux qui proviennent du tournage des « cires ». Ces différents substances sont concassées, pulvérisées, mélangées, réduites en pâte, laquelle, laminée entre rouleaux et divisée en rectangles d'un décimètre carré environ, est envoyée, refroidie, à l'atelier de pressage.

2° **Matière de la couche extérieure.** — Elle est à base de gomme-laque à laquelle on mélange une terre rare destinée à lui donner de la résistance. Travaillée comme ci-dessus, elle est réduite finalement en une poudre impalpable et envoyée sur des tamis, au-dessous desquels circulent des disques de papier noir. Préalablement, ces disques, happés par des rouleaux, y sont enduits sur leur face extérieure d'une solution de gomme-laque dans l'alcool.

A leur passage sous le tamis, ils fixent donc une couche de matière sensible pulvérulente. Ils passent ensuite entre des rouleaux chauds qui assurent l'adhérence papier-gomme-laque, et donnent à celle-ci une surface homogène; entraînés par un chemin mobile, ils passent entre des rouleaux froids et achèvent de se refroidir en circulant à l'air. Ils vont alors dans l'atelier de pressage, où ils rejoignent les rectangles de « support » et aussi les étiquettes, provenant d'une machine qui les imprime sur du papier coloré à raison de 60 à la minute.

### Pressage.

On a souvent comparé, d'une façon assez justifiée, le moule à disques au moule à gaufres. Qu'on se figure un coffret de fer s'ouvrant au moyen d'une poignée, face à l'ouvrier. Sur le fond horizontal est fixée une matrice; sur le fond du couvercle, une autre matrice : quand on referme le moule, les deux matrices coïncident exactement.

Mais avant de refermer, il faut introduire les éléments du disque, et ce, dans un ordre qu'il est facile de prévoir : une étiquette (face imprimée contre la matrice horizontale), — un papier sensible (gomme-laque contre matrice horizontale), — un rectangle de matière-support; — un papier sensible, — une étiquette, ces deux derniers tournés vers la matrice du couvercle. Le tout est centré par un pivot qui ménage le trou du disque et qui obéit à une pédale. Pendant toute cette opération, le moule est parcouru par une circulation de vapeur sous pression à 160°.

On ferme le coffret de fer, on le pousse sur ses rails jusque sous la presse (40 à 50 centimètres de course environ).

Un dispositif automatique déclanche une pression de 180 kilos environ par centimètre carré et, en même temps, remplace la vapeur par une circulation d'eau à température ordinaire.

La matière-support s'écrase entre les deux papiers, les sillons s'impriment dans la gomme-laque qui fixe en même temps les étiquettes; au bout de 30 secondes, on retire le moule, on l'ouvre : le disque apparaît sous son aspect presque définitif.

Il suffit de l'envoyer au finissage : il y est ébarbé, poli sur les bords, brossé sur les sillons, puis mis en enveloppe, en boîtes et livré au commerce.

Quant au moule, il est maintenant de nouveau parcouru par la vapeur à 160°; il reçoit une autre charge, glisse sous la presse, et ainsi de suite : il fournira de 550 à 650 disques par jour.

Chaque disque est suivi à travers l'usine par une fiche de fabrication; les opérations sont contrôlées régulièrement : un exemplaire sur 25 passe au microscope, où ses sillons sont examinés, et au phonographe, où des oreilles attentives relèvent le moindre grattement.

On peut dire sans exagération que le disque a conquis le monde; la seule firme *Columbia* en répand quotidiennement, sur la surface du globe, 350 000,

soit plus de 100 millions par an, que le public achète pour une somme dépassant 2 milliards et demi.

### L'ENREGISTREMENT

L'enregistrement a toujours été la partie la plus délicate de l'industrie du disque. Malgré les progrès considérables réalisés au cours de ces dernières années, il semble qu'on puisse encore améliorer largement les dispositifs adoptés jusqu'à ce jour.

Dans la première machine d'Edison, il était indispensable de placer la bouche presque au contact de la membrane vibrante pour obtenir un tracé sur la feuille d'étain.

Le remplacement du métal-étain, plomb, etc., par une matière plus vulnérable : cire, celluloïd, permit un dispositif plus pratique.

Il consistait, en principe, en un cornet conique fixé sur la boîte sonore du phonographe enregistreur. L'extrémité évasée était tournée du côté de l'exécutant; l'autre aboutissait à la membrane vibrante; celle-ci était armée d'une pointe, oscillant, sous l'influence des ondes sonores acheminées dans le cornet, et laissant sur le cylindre ou sur le disque les sillons originaux, dont l'action réversible pouvait, à son tour, reproduire les sons primitifs.

Pendant quarante-cinq ans environ, ce procédé fut en usage avec quelques variantes.

Des gravures antérieures à 1900 nous montrent un sujet parlant devant une embouchure reliée à un tube acoustique aboutissant à l'enregistreur; d'autres représentent une cantatrice en face d'un vaste cornet monté sur le train mobile de la machine.

Dans d'autres cas, on pouvait fixer jusqu'à cinq cornets orientés de telle sorte qu'un quatuor, un quintette ou un petit groupe d'instruments pouvaient donner lieu à un enregistrement à peu près équilibré.

Ensuite, on sépara la machine proprement dite de l'exécutant. Deux salles contiguës étaient séparées par une mince cloison; dans l'une, se trouvait le phonographe enregistreur: dans l'autre, le cornet, pénétrant par sa partie étroite dans un orifice de la cloison et relié ainsi à la machine. Caruso s'est dessiné lui-même face à un cornet rectangulaire, dont la pointe disparaît dans la paroi de la cabine. On a tenté aussi de donner à la pièce où se tenaient les exécutants la forme d'un vaste cornet conique; mais la surface réfléchissante provoqua de la confusion.

On a imaginé encore de dédoubler le cornet à partir du pavillon; les deux tubes se dirigeaient ensuite chacun vers un enregistreur, et on obtenait deux matrices pour une seule exécution.

La nécessité de reproduire les ensembles, qui avait engendré les dispositifs à plusieurs cornets, orienta les recherches vers la solution électrique : un microphone était adapté à chaque pupitre; les courants modifiés par chaque instrument étaient centralisés, et leur faisceau agissait par un électro-aimant sur une membrane téléphonique; celle-ci portait une pointe traceuse. Cette solution n'a donné aucun résultat appréciable, le son perdant, à travers ces diverses transformations, la plupart de ses qualités; mais elle contenait en germe le dispositif de l'enregistrement électrique.

L'enregistrement acoustique avait une technique propre, aujourd'hui périmée.

L'orchestre devait être réduit à environ 10 musiciens : seules, les clarinettes pouvaient être doublées, les cordes jamais : leur reproduction était d'ailleurs mauvaise, ainsi que celle du piano.

Les meilleurs instruments à enregistrer étaient les cuivres, puis les flûtes, — surtout la petite, — la clarinette; le hautbois était médiocre. La fanfare représentait le meilleur groupement.

Les techniciens allemands et français sont à peu près d'accord pour préconiser le groupement suivant : 1 petite flûte, 1 petite clarinette, deux ou trois clarinettes, deux cornets à pistons, un trombone, un saxhorn-basse ou baryton, une contrebasse. Les clarinettes devaient être placées au premier rang, avec les flûtes, à un mètre environ du pavillon, ensuite les cornets, ensuite les trombone et saxhorn; le tout, si possible, en amphithéâtre. En cas de présence d'un piano, celui-ci devait être sur une estrade derrière les instruments, qu'il dominait d'environ 60 à 80 centimètres.

Il était naturellement nécessaire d'arranger les morceaux pour réduire les partitions originales au groupement optimum; il fallait éviter l'accumulation des sons aigus, ainsi que les accords tenus dans l'accompagnement.

On comprend que, dans de telles conditions et malgré les perfectionnements incessants apportés à la machine parlante, au diaphragme, au disque, les amateurs de musique se soient désintéressés du phonographe.

L'enregistrement électrique, fondé sur le principe de l'amplification du courant, devait abolir en 1925 ces méthodes rudimentaires.

Ce mode d'enregistrement nécessite deux salles : un studio et un laboratoire.

**Studio.** — C'est généralement un vaste hall pouvant contenir un orchestre complet, des chœurs, des solistes, des pianos, etc.

On en supprime l'écho en revêtant de tentures et de tapis le sol, les murs et le plafond.

Un microphone spécial, intentionnellement peu sensible, ne contenant ni charbon, ni aucune articulation susceptible de produire des bruits parasites, peut être placé et déplacé à volonté. Un fil le relie au laboratoire.

**Laboratoire.** — On y rencontre :

1° Un dispositif d'amplification analogue à celui qu'on emploie en radiotéléphonie.

2° La machine à enregistrer. Elle se compose essentiellement : d'un plateau horizontal tournant autour de son axe sous l'action d'un contrepoids; d'un bras portant à son extrémité un dispositif de haut-parleur terminé par une pointe de saphir; enfin, fréquemment, d'un second bras porteur d'un léger pick-up.

3° D'un dispositif phonographique se rapprochant autant que possible d'un appareil ordinaire.

4° D'un tableau avec lampes et cadrans, relié à ce dispositif.

Le fonctionnement schématique de cet ensemble est le suivant :

Le courant du microphone arrive du studio dans l'amplificateur à lampes; il en ressort, avec la puissance d'environ 1 watt, et est envoyé dans le haut-parleur à pointe de saphir; celle-ci repose sur la cire vierge entraînée sur le plateau tournant, animée d'un mouvement de translation et sur laquelle s'inscrit ainsi un limaçon; les copeaux de cire disparaissent dans un aspirateur électrique dont l'ouverture aboutit près de la pointe du saphir.

Une partie du courant est dérivée, modulée et

dirigée sur le simili-phonographe qui fait entendre l'œuvre au fur et à mesure qu'elle s'enregistre, et à peu près sous l'aspect qu'elle aura finalement sur le disque commercial.

On a ainsi un contrôle acoustique de ce qui se passe sur la cire, sans préjudice du contrôle optique fourni par les cadrans de l'amplificateur, et qui permettent non seulement de connaître l'intensité générale d'un enregistrement, mais encore d'apporter en cours d'exécution des modifications d'amplification appropriées, et destinées à corriger certains excès sonores venus du studio. Il y a là une technique de filtrage qui est le propre des ingénieurs spécialisés dans l'enregistrement.

Il est parfois nécessaire d'entendre une cire : on se sert alors du pick-up extrêmement léger dont nous avons parlé. La cire ainsi entendue devient inutilisable.

On conçoit qu'il est possible, avec ce procédé, d'enregistrer partout : il suffit de transporter les machines sur place : église, salle de théâtre, de concert, propriété privée. On peut même registrer à distance, sous réserve de relier le laboratoire avec le lieu de l'enregistrement.

Bien des variantes ont été déjà apportées à l'enregistrement électrique, et il faut s'attendre à des perfectionnements presque quotidiens dont on trouve l'écho dans les revues spéciales. Nous ne pouvons en tenir compte ici, non plus que des concurrents présents et futurs du disque : film sonore, fil d'acier enregistreur, etc. L'intervention de la lumière dans le domaine des sons est de nature à transformer prochainement l'industrie de la machine parlante.

## CONCLUSION

Au moment où nous écrivons ces lignes (1929), l'industrie du phonographe a reçu une impulsion nouvelle du fait de l'enregistrement dit électrique (1925) : non seulement, le disque a fait un bond prodigieux en avant par suite de l'inscription intégrale de n'importe quel timbre et de n'importe quel ensemble; mais cette amélioration a permis, provoqué, nécessité le perfectionnement des appareils eux-mêmes. Ceux-ci sont capables de restituer presque toute l'étendue de l'échelle musicale; les timbres instrumentaux sont toujours reconnaissables, et l'équilibre orchestral exactement réalisé.

Le disque devient, de ce fait, un instrument d'éducation de premier ordre au point de vue musical : son répertoire s'est d'ailleurs accru au cours de ces dernières années d'un nombre considérable d'œuvres de grande classe, dont certaines, rarement exécutées dans les concerts, deviennent familières grâce au phonographe.

On peut souhaiter quelques prochaines améliorations : le disque courant de 30 centimètres vendu au public de 25 à 18 francs, ne dure guère que quatre minutes par face. Il est sans doute possible d'augmenter cette durée, ce qui éviterait certaines coupures parfois malheureuses.

On peut espérer que le rendement de l'intensité (75 % environ) s'élèvera, et que s'atténuera le coefficient qui affecte les timbres; ceux-ci se rapprochent déjà de la réalité.

Déjà aussi, on utilise certains dérivés du phonographe : l'électrophone, qui exploite le disque au moyen d'un microphone magnétique et d'un dispositif d'amplification; le film parlant ou sonore, fondé sur l'application de variations lumineuses résultant de vibrations sonores; le fil d'acier parlant, plus simple encore et seulement réalisé au laboratoire, etc.

Chaque jour, la fusion de la musique et de la mécanique devient plus étroite; de même qu'on écrit de la musique pour le cinématographe, on commence à en composer pour le phonographe; il n'y a pas de doute qu'on s'oriente vers de nouvelles techniques, et il serait absurde de s'y opposer. D'ailleurs, les préventions tombent peu à peu; le nombre considérable d'appareils et de disques absorbés chaque jour par la clientèle mondiale prouve surabondamment et de façon concrète son besoin croissant d'audition musicale, et révèle, par l'exigence des acheteurs, une élévation progressive du niveau artistique.

## BIBLIOGRAPHIE


BRAULT. — *Histoire de la téléphonie... Le Phonographe...* Paris, 1890.

DU MONCEL. — *Le Microphone... Le Phonographe.* Paris, 1882.

GRAS. — *Le Phonographe et le téléphone.* Marseille, 1882.

LIGNEREUX. — *Edison et le Phonographe.* Paris, 1882.

VILLON. — *Le Phonographe et ses applications.* Paris, 1894.

NIAUDET. — *Téléphone et phonographe.* Paris, s. d.

CAEN. — *Le Phonographe dans ses rapports avec les droits d'auteur.* Paris, 1910.

GARTEN. — *Ein Schalltschreiber mit sehr kleiner Seifenmembrane.* Leipzig, 1915.

MARCHAND. — *L'Enseignement des langues vivantes. Rôle du phonographe.* Paris, 1915.

SIRY. — *L'Art de bien enregistrer au phonographe.* Paris, 1900.

— *Le Phonographe avant Edison.* Paris, vers 1900.

PARZER-MÜHLBACHER. — *Die Modernen Sprechmaschinen.* Leipzig, 1902.

Dr R. LOTHAR. — *Die Sprechmaschine.* Leipzig, 1925(?).

KAPPELMAYER. — *Funkmusik und Schallplattenmusik.* Berlin, 1928.

Charles R. GIBSON. — *Telephones and Gramophones.* London, 1925.

CHAPUIS et GÉLIS. — *Le Monde des automates*, 2 vol., 1928.

Encyclopédies diverses françaises et étrangères.

Articles divers (Revues de vulgarisation scientifique, Revues phonographiques, radiophoniques, etc.).

KEMPELEN. — *Le Mécanisme de la parole, suivi de la description d'une machine parlante et enrichi de 27 planches.* Vienne, 1791.

MONTUCLA. — *Histoire des Mathématiques* (Kratzenstein, Mical).

POGGENDORF'S *Annalen*, vol. LVIII et autres, 1843 et suiv. (Faber, Koenig, etc.).

*Magasin Pittoresque* (Faber fils). fév. 1882.

Période historique de YOUNG à BARLOW. V. références *in* NIAUDET, *op. cit.*

RIVAROL. — *Discours sur l'Universalité de la langue française* (Mical). T. II.

*Mémoires secrets*, t. XXVI, XI, XIII (Mical).

PORTA. — *Magia Naturalis.* — Naples, 1589.

J.-J. BECHER. — *Narrische Weisheit*, 1682.

MICHAUD. — *Biographie universelle* (Albert le Grand, Kempelen, Mical, etc.).

CYRANO DE BERGERAC. — *Histoire comique de la Lune.*

A. CŒUROY et G. CLARENCE. — *Le Phonographe* (1929).

Communications et enquêtes personnelles.


A. MACHABEY.

# L'ÉLECTRICITÉ AU SERVICE DE LA MUSIQUE

Par M. Maurice MARTENOT

Quand on entreprend de quitter les chemins battus pour se lancer dans le vaste inconnu des recherches nouvelles, il ne manque jamais d'esprits conservateurs, ou par trop enclins à la routine, pour refréner notre enthousiasme et s'écrier : « Des instruments nouveaux! à quoi bon? N'avons-nous pas toute une pléiade d'instruments ayant déjà fait leurs preuves? »

Oui, certes, il ne s'agit pas de contester la valeur artistique et l'utilité de nos instruments traditionnels, et il s'agit encore moins d'envisager leur prompt remplacement par des instruments nouveaux. Quand Christophe Colomb s'élança à la recherche d'un nouveau continent, ce ne fut jamais avec l'intention d'abandonner l'Ancien Monde, mais au contraire en vue de l'enrichir.

Pourquoi ne pas admettre qu'une évolution de la facture instrumentale est chose possible; disons même plus : *inévitable*. Aussi conservateur que soit l'esprit, l'évolution scientifique en a toujours raison.

Qui donc se refuserait de nos jours à prendre les confortables trains rapides pour monter en diligence? Qui donc accepterait de s'éclairer à l'huile ou de moucher une chandelle quand l'électricité est si facilement à notre portée? Et pourtant, depuis cet âge, qui dans l'esprit de nos petits-enfants se confondra peut-être avec la préhistoire, quel progrès a-t-on fait dans le domaine instrumental? A peu près rien; le piano et l'orgue se sont perfectionnés et l'on a légèrement amélioré la fabrication des instruments à vent.

On ne peut cependant nier l'influence du matériel instrumental sur l'évolution de la musique. De nouveaux moyens d'expression permettent la conception de formes musicales nouvelles, et l'apparition d'instruments aux sonorités neuves, aux possibilités plus étendues, ne peut que stimuler la pensée des compositeurs en leur ouvrant des voies jusque-là insoupçonnées.

C'est ainsi que la Science et l'Art poursuivent leur marche, la science donnant à l'artiste des moyens nouveaux et plus complets pour l'aider à transmettre ses émotions.

La belle période de romantisme, qui a valu les pages de MENDELSSOHN, CHOPIN, SCHUMANN, etc., n'a-t-elle pas coïncidé avec l'avènement du piano! On se représente d'ailleurs difficilement comment le clavecin eût été capable d'inciter l'artiste à élaborer de telles œuvres.

Rien de plus normal qu'en notre siècle, où l'électricité tient une telle place dans le progrès scientifique, ce soit elle qui ouvre de nouveaux horizons à la musique. L'extrême rapidité de son courant, la facilité avec laquelle on peut faire varier la forme, la fréquence ou l'amplitude de sa vibration en font un élément souple et fidèle répondant instantanément aux impulsions qu'on lui communique.

Sans entrer dans des détails par trop techniques, nous nous efforcerons de faire saisir les divers principes qui ont été appliqués dans la création de nouveaux instruments de musique, en commençant tout d'abord par ceux utilisant les lampes radio-électriques comme source de vibrations.

Pour tous ceux qui ne sont pas initiés aux soi-disant mystères de la radio, il semble vraiment étrange que l'on puisse produire des sons à l'aide de lampes. Pour comprendre le rôle joué par la lampe à trois électrodes, il est possible d'emprunter quelques comparaisons à l'acoustique. On sait que, dans la plupart des instruments à vent (l'orgue en particulier), la vibration est produite par une anche, sorte de petite languette de bois ou de métal qui se met à vibrer sous l'impulsion d'un courant d'air.

Dans l'orgue, chaque anche donne une vibration déterminée, il en faut donc une par note. Dans la clarinette, par exemple, la même anche sert pour toutes les notes.

Or, dans l'instrument radio-électrique, le rôle de la lampe à trois électrodes associée à des montages électriques, dits « circuits oscillants », est absolument le même que celui de l'anche dans l'instrument à vent. Au lieu d'être mise en jeu par le souffle de l'exécutant ou par la soufflerie de l'orgue, cette anche d'un nouveau genre est mise en action par un courant électrique provenant d'une source quelconque : piles, accumulateurs ou courant du secteur. Parmi les innombrables particularités de cette nouvelle source de vibrations, nous citerons tout d'abord celle qui la différencie le plus de nos instruments traditionnels.

La vibration créée par la lampe est absolument inaudible : non pas qu'elle soit trop faible pour être perçue par nos oreilles, mais simplement parce qu'elle se produit dans un domaine inaccessible à nos sens, ou du moins à l'ouïe et à la vue. (On pourrait, à la rigueur, la percevoir par le toucher.) Il en est ainsi comme de la vibration électrique qui, le long des fils téléphoniques, porte notre voix à distance. Charmante illusion des enfants écoutant à la campagne la chanson du vent près des poteaux télégraphiques, et croyant percevoir des bribes de conversation. Non, les fils sont muets, et la vibration électrique reste par elle-même imperceptible.

Quelle chose étrange, un instrument qui produit une musique que l'on n'entend pas! Une lampe qui chante... silencieusement...

Cette vibration électrique, on peut la transformer en vibration acoustique, ce qui revient à transposer

une force électrique en force mécanique. En effet, laissons ce courant vibré traverser un électro-aimant, il modifiera périodiquement l'intensité du champ magnétique, et si nous plaçons devant les pôles de cet aimant, par exemple, une plaque métallique, celle-ci sera animée d'un mouvement vibratoire dont la vitesse correspondra exactement à celle de l'oscillation électrique. Les vibrations de la plaque ébranleront naturellement les molécules de l'air et enfin notre tympan. Cette transposition électro-acoustique n'est d'ailleurs pas nouvelle, puisque le téléphone l'a toujours utilisée.

Nous résumerons donc les éléments essentiels d'un instrument radio-électrique comme suit : la lampe et son circuit oscillant, sorte d'anche silencieuse, les piles ou accumulateurs fournissant l'énergie nécessaire à la vibration et remplaçant le soufle. Enfin, l'écouteur téléphonique ou ses dérivés : haut parleur et diffuseur qui transforment la vibration électrique silencieuse en vibration sonore. Un tel ensemble est donc capable de fournir par lui-même « du son », si j'ose m'exprimer ainsi; j'entends qu'il produit en quelque sorte une matière première qui n'attend qu'à être modelée par le jeu de l'exécutant pour devenir musique.

Nous rencontrons alors la partie la plus importante de cette nouvelle facture instrumentale, car c'est ici que nous devons adjoindre au problème scientifique toutes les questions d'ordre artistique.

En effet, suivant les moyens employés, ou bien l'exécutant aura sous la main un instrument rudimentaire, dont le maniement sera incompatible avec les nécessités physiologiques et musicales, ou bien il disposera d'un instrument sensible, capable d'être joué avec le minimum d'effort et susceptible de répondre avec fidélité aux impulsions les plus subtiles.

On sait que les éléments expressifs de la musique se résument en trois points essentiels : variations de hauteur, d'intensité et de timbre du son. Sans entrer dans des détails techniques, nous examinerons donc les différentes solutions apportées jusqu'à ce jour pour résoudre chacun de ces points.

La hauteur du son dépend de la rapidité avec laquelle les vibrations se succèdent dans le circuit oscillant. Pour reprendre notre première comparaison, si la lamelle vibrante de l'anche est petite et légère, les vibrations seront rapides, et l'on obtiendra des sons aigus; si au contraire elle est longue et relativement lourde, l'inertie s'opposera à une vibration rapide, les sons seront plus graves. Transposé dans le domaine électrique, le phénomène est identique. En modifiant la valeur des éléments qui composent le circuit oscillant, à savoir : self, capacité, ou résistance, on modifie la fréquence des oscillations et par conséquent la hauteur des sons.

Naturellement, on a tout de suite pensé à se servir de touches analogues à celles du piano, lesquelles, en établissant des contacts électriques, permettaient de mettre en jeu ou de retrancher certains éléments des circuits oscillants. Deux dispositifs ont alors été imaginés : l'un ne disposant que d'une source unique de vibrations et ne donnant ainsi qu'un son à la fois (clavier monodique), l'autre permettant de jouer les accords en utilisant autant de sources de vibrations que de notes (clavier harmonique).

Seulement, on se heurta à certaines difficultés de réalisation, et jusqu'ici, les instruments basés sur ces principes n'ont pas apporté de ressources artistiques assez probantes pour que l'on s'y intéresse.

Au lieu de s'attacher à créer des instruments à touches et par conséquent à sons fixes, d'autres chercheurs se sont appliqués à trouver des instruments assez sensibles pour pouvoir, comme la voix et les instruments à cordes, glisser d'un son à l'autre ou rendre celui-ci plus expressif par le vibrato.

C'est ainsi que divers instruments ont fait leur apparition, tout d'abord l'instrument à antenne qui, bien que ne produisant qu'un son à la fois, dispose de deux sources de vibrations, « Méthode d'interférences », dont la particularité est de permettre de grandes variations de hauteur des sons en modifiant seulement de façon infime les constantes d'un circuit oscillant. En ce cas, l'instrument est à tel point sensible qu'il devient possible de le jouer sans contact direct, mais simplement en approchant ou en éloignant la main d'une antenne, ou plus exactement d'une tige métallique, d'environ cinquante centimètres de haut, reliée en un point convenable (grille ou plaque) du circuit oscillant. Pour tous ceux qui sont familiarisés avec les appareils de radio et en particulier avec les ondes courtes, ce procédé n'a rien de mystérieux.

Cette réalisation, qui offre pour l'exécutant l'avantage d'une extrême liberté de geste, demande par contre une sensibilité musculaire et auditive telle qu'il est extrêmement difficile, sinon impossible, de jouer juste. La main doit, en effet, se déplacer rapidement d'une note à l'autre et sans aucun point de repère, situer dans l'espace sa position à un millimètre près!

D'autres inventeurs ont trouvé des solutions plus simples en fixant à un condensateur de type courant une manette de commande qui, en décrivant un arc de cercle, se déplace sur des points de repère indiquant la position de chaque note.

Mes recherches m'ont amené à étudier un instrument répondant aux exigences artistiques de l'exécution, sans rien sacrifier des qualités sonores apportées par l'électricité. Pour arriver à ce résultat, il fallut tout d'abord obtenir un instrument dont la variation de hauteur des sons suivît une loi rigoureusement constante, de façon que, pour un même déplacement de la main, on obtînt un même intervalle musical, et ceci sur toute l'étendue de l'échelle sonore. Le problème a été résolu en se servant d'une source de vibration constituée par deux systèmes oscillants de hautes fréquences (environ 400.000 périodes à la seconde), dont on fait interférer les oscillations. Comme, en ce cas, il suffit d'une très faible variation de capacité pour faire varier la fréquence dans de larges proportions, il a été possible d'employer un condensateur de forme tout à fait particulière dont l'extrême légèreté permet la reproduction parfaite des gestes les plus rapides. L'armature mobile de ce nouveau condensateur est constituée par un fil mi-isolant, mi-conducteur, se déplaçant devant une série de vis formant l'autre armature.

L'exécutant a la faculté de jouer cet instrument de deux façons différentes. — Se tenant debout à une certaine distance de l'instrument, qui affecte la forme d'un petit clavicorde, il maintient dans la main droite le fil formant condensateur; avec une grande aisance, les moindres gestes de la main se transmettent au fil et se traduisent instantanément en variations de hauteur du son. C'est ainsi que l'on a l'impression de modeler dans l'espace les plus fins contours d'une ligne mélodique en imprimant au

son le vibrato et les inflexions les plus personnelles. D'autre part, pour faciliter l'exécution, ce fil est relié à un index se déplaçant au-dessus d'un clavier fictif de 7 octaves et indiquant avec précision la position de la main. — L'autre forme de jeu, peut-être moins esthétique, mais en tous cas plus rationnelle, consiste à jouer directement au clavier. Après s'être assis devant l'instrument et après avoir placé l'index de la main droite dans une bague reliée au fil, il suffit de poser ce doigt sur une note quelconque pour obtenir le son désiré. Comme dans l'autre cas, le vibrato reste essentiellement personnel ainsi que les « glissandos », qui peuvent être exécutés avec les variétés expressives les plus diverses.

Étant donné la continuité absolue de la courbe sonore sur l'échelle totale, les plus fines fluctuations au quart, huitième ou seizième de ton sont parfaitement réalisables.

La faculté de nuancer le son est obtenue à l'aide d'un petit levier mis en jeu par l'index de la main gauche; il actionne une résistance spéciale, qui, intercalée dans le circuit du haut parleur, permet d'obtenir une graduation des sons en rapport direct avec la pression exercée par le doigt. Le geste et l'effort étant réduits au strict minimum, on peut, avec une extrême facilité, passer du son le plus délicat au « forte » le plus puissant. Mais là ne s'arrêtent pas les possibilités mises instantanément à la portée de l'exécutant : ce même levier permet toutes les variétés dans le caractère d'émission des sons (différents genres de détachés, de staccato, de legato avec ou sans ports de voix, de percussions et même de sons rappelant les cordes frappées).

Enfin, l'interprète peut à son gré modifier le timbre du son à l'aide de boutons agissant comme des registres d'orgue, ces commutateurs mettant en jeu des circuits qui absorbent plus ou moins les harmoniques du son fondamental[1].

Il existe aussi une autre catégorie d'instruments électriques, dont la source de vibration n'est pas constituée par des lampes à trois électrodes et leurs circuits oscillants, mais par des moyens mécaniques. On peut, en effet, produire une vibration électrique à l'aide d'alternateurs. De multiples formes de réalisation ont été envisagées. On construisit même à New-York, vers 1900, un orgue électrique basé sur ce principe; mais, comme à cette époque les procédés d'amplification par lampes étaient inconnus, les alternateurs employés furent des plus encombrants, et l'énorme machinerie mise en jeu n'était évidemment pas en rapport avec le résultat artistique. Cette courageuse entreprise n'eut pas de lendemain, et c'est seulement une vingtaine d'années plus tard que de nouveaux essais devaient être tentés.

La forme la plus simple des alternateurs employés par quelques inventeurs, consiste en une roue dentée tournant devant un électro-aimant. Chaque fois qu'une dent se présente dans le champ de l'électro-aimant, elle produit une variation du courant induit; on conçoit aisément que la fréquence du courant électrique, et par cela même la hauteur du son, soit relative au nombre de dents et à la vitesse imprimée à la roue.

De toute façon, l'orgue électrique basé sur les alternateurs constitue un ensemble mécanique assez encombrant, puisqu'il est nécessaire d'avoir à peu près autant d'alternateurs que de notes. Actuellement, cette solution ne semble pas devoir apporter des ressources artistiques suffisantes pour lui permettre de rivaliser avec l'orgue classique.

D'autres moyens ont été encore appliqués à la production du son par l'électricité. Leur originalité vaut la peine que nous en décrivions le principe. Non contents de chercher à produire les sons par des moyens électro-mécaniques, certains chercheurs y ont adjoint un autre élément : la lumière.

On sait que le sélénium ou, mieux encore, les cellules photo-électriques sont sensibles aux rayons lumineux et que cette sensibilité se manifeste par une plus ou moins grande conductibilité au passage du courant électrique.

Par exemple, une cellule photo-électrique, intercalée dans un circuit approprié, s'opposera au passage du courant si elle est dans l'obscurité, au contraire, elle le favorisera si un rayon de lumière vient à l'éclairer. Imaginons maintenant qu'un disque percé de trous soit intercalé entre une source lumineuse quelconque et la cellule photo-électrique; en faisant tourner ce disque, la cellule passera alternativement par des périodes d'éclairement et d'ombre, et ceci avec une fréquence qui dépendra de la vitesse de rotation du disque et du nombre de trous. Encore une fois, nous aurons fait naître des vibrations électriques qu'il suffira d'amplifier, puis de rendre acoustiques à l'aide d'un diffuseur. L'application de ce principe est évidemment beaucoup plus compliquée qu'on ne se l'imagine, d'autant plus qu'elle se prête à des combinaisons mécaniques optiques et électriques extrêmement variées. Jusqu'à preuve du contraire, il semble que la complexité de cette formule soit une sérieuse entrave à sa réalisation vraiment artistique, mais, dans cette voie comme dans les précédentes, on ne peut augurer de l'avenir, et c'est précisément ce qui passionne les chercheurs.

Pour terminer cet aperçu sur les nouveaux instruments, il convient de citer un autre procédé dans lequel l'électricité ne joue qu'un rôle secondaire. Contrairement à ce qui a été décrit jusqu'ici, la vibration est produite par des moyens usuels.

Une corde tendue est mise en vibration par un archet sans fin, par exemple par un disque tournant enduit de colophane. Au lieu d'être, comme sur le violon ou sur le violoncelle, transmise à une caisse de résonance, la vibration est transformée en vibration électrique à l'aide d'un pick-up analogue à ceux utilisés dans le phonographe électrique, puis, après amplification, elle redevient acoustique par l'intermédiaire du diffuseur; les différentes hauteurs de sons s'obtiennent en raccourcissant la corde à l'aide de doigts artificiels commandés par des touches.

Il existe évidemment beaucoup d'autres tentatives; mais étant donné leur rapport plus ou moins direct avec les instruments précédemment décrits, nous avons pensé que cet aperçu suffirait pour donner au lecteur une idée exacte de la constitution de cette nouvelle famille d'instruments.

Au point de vue artistique, les éléments expressifs nouveaux apportés par ces instruments sont déjà du plus haut intérêt et semblent augurer d'un avenir plus riche encore. Dans cet exposé déjà trop étendu, nous ne pouvons décrire en détail toutes les particularités et avantages artistiques obtenus jusqu'à ce jour; nous nous contenterons donc de mettre en valeur quelques considérations essentielles concernant l'avenir de ces instruments.

1. Dès à présent, cet instrument est industrialisé, sa fabrication étant assurée par les usines Gaveau.

Pour mener à bien l'évolution des instruments de musique électriques, il importe que tous ceux qui travaillent dans cette voie ne s'en tiennent pas aux seules connaissances scientifiques touchant leur partie, mais qu'au contraire, ils se pénètrent profondément de toutes les connaissances que notre siècle a mises en lumière en ce qui concerne la physiologie, la psychologie, le rôle du geste dans l'expression musicale.

Il faut s'appliquer à réduire les moyens mis en œuvre, car tout ce qui s'interpose entre la pensée de l'exécutant et le résultat sonore masque et entrave la personnalité de l'interprète. Nous estimons que tout instrument nécessitant pour être joué un grand effort de la part de l'exécutant, nuit à la libre expression de sa pensée, et qu'au contraire la réduction de l'effort physique et la simplicité des moyens techniques permettent une interprétation infiniment supérieure. En outre, puisqu'il est possible de créer la vibration électrique indépendamment de tout effort de la part de l'exécutant, on arrive à une simplification considérable de la technique instrumentale. C'est, d'ailleurs, ce qui a guidé mes recherches, et l'instrument que j'ai pu réaliser en est une image concrète. Il offre, en effet, la particularité de se jouer avec une extrême facilité, le résultat artistique de trois mois d'étude étant en général supérieur à celui que l'on aurait péniblement acquis en trois ou quatre ans avec le violon, le violoncelle, la flûte, etc.

On objectera peut-être que cela importe peu, puisque la science nous a déjà dotés d'appareils reproduisant la musique avec des qualités artistiques indéniables. Certes, mais quelle différence entre la satisfaction que l'on a d'écouter la musique et celle que l'on éprouve à pouvoir en faire soi-même! Supposez qu'il soit possible, en un vaste référendum, de poser la question suivante à la plupart des personnes musiciennes de nature, mais n'ayant pas le temps de cultiver la technique d'un instrument :

« Auriez vous plus de satisfaction à écouter une œuvre importante interprétée de façon impeccable qu'à jouer *vous-même* et sans doute moins bien une œuvre de moindre importance? »

A mon sens, et puisqu'il m'a été permis de poser cette question un certain nombre de fois, les réponses sont catégoriques. Même si l'on se rend compte de ses imperfections, on aime mieux jouer *soi-même* une courte mélodie que d'entendre passivement une belle symphonie.

Pratiquement, cette question ne se pose pas, puisque heureusement l'un n'exclut pas l'autre. En tous cas, nous devons reconnaître que, si ces nouveaux instruments apportent à l'art des possibilités nouvelles incontestables, qui à elles seules justifient la place qu'ils tendent à prendre à côté des instruments traditionnels, ils apportent aussi des qualités d'ordre pratique infiniment précieuses à notre époque. En diminuant les heures de travail technique, digital et musculaire, on permet à l'artiste de cultiver et de perfectionner ses connaissances générales, et c'est autant de gagné au profit d'un travail purement artistique.

En ces jours où l'homme tend à fournir une somme de travail de plus en plus considérable, il est consolant de reconnaître que la Science peut, même dans le domaine de l'Art, apporter sa contribution à l'économie d'effort.

MAURICE MARTENOT.

# LA NOTATION MUSICALE AUTONOME DE JEAN HAUTSTONT

On a vu dans l'article : *Origines de la Notation musicale moderne* (2e Partie de l'*Encyclopédie*, t. I, p. 404) que divers systèmes de notation avaient été imaginés à l'effet de restreindre le nombre des signes employés et de faciliter ainsi l'écriture et la lecture de la musique.

C'est à ce but que tend la *Notation musicale autonome* de Jean Hautstont, qui fut publiée à Paris en 1907[1]. Voici en quels termes l'auteur expose l'utilité de son système :

« Une recherche constante de l'esprit vers une conception précise du graphique des sons se remarque dès les origines les plus lointaines.

« Cette tendance, guidée inconsciemment par le principe de l'économie des forces, n'a jamais produit cependant une forme graphique durable, et les différents essais qui ont surgi, uniquement dans le but de la simplification, ont vécu comme vivent les formes biologiques non adaptables au milieu.

« L'histoire de la notation prouve que les différentes écritures musicales, qui ont eu une durée historique, ont été déterminées par le développement de l'art lui-même : c'est la nécessité qui a fait naître l'organe.

« Cependant l'art et la notation n'ont pas toujours évolué parallèlement.

« Parfois l'évolution de la musique devança de plusieurs siècles le graphique propre à la représenter, d'où l'origine des périodes de critique, de recherches et enfin de transformations[2].

« Nous sommes à une semblable période résultant du même phénomène : *l'idée musicale, allant au delà des limites du système des tonalités, ne trouve plus sa forme graphique adéquate.* La musique contemporaine est par conséquent, dans sa plus haute expression, de moins en moins susceptible d'être écrite conformément à l'orthographe de la notation diatonique.

« Cette évolution actuelle du sens esthétique des sons répond au mouvement de la pensée et de la science, par la négation de l'esprit systématique.

« C'est le développement cérébral pressentant la synthèse. »

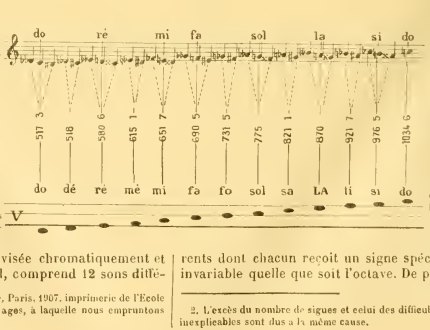
Il conclut en disant que la Notation autonome se conforme à l'évolution du graphique des sons, comme à celle de l'art. Basée uniquement sur la classification des sons d'après le nombre de leurs vibrations, elle repose sur les principes suivants :

1° La lecture musicale doit être une opération visuelle et non une opération mentale;

2° La lecture musicale doit être assez simple pour être rapidement comprise par toutes les intelligences et n'exiger, pour être apprise, qu'un minimum d'efforts;

3° La notation doit être en rapport avec le développement de l'art musical.

Complètement indépendante du système tonal, cette notation admet le mécanisme indiqué dans le tableau ci-après :




On voit que l'octave, divisée chromatiquement et selon le tempérament égal, comprend 12 sons différents dont chacun reçoit un signe spécial qui reste invariable quelle que soit l'octave. De plus, les clefs

1. *Notation musicale autonome*, Paris, 1907, imprimerie de l'Ecole municipale Estienne, in-fo de 39 pages, à laquelle nous empruntons quelques lignes et deux tableaux.

2. L'excès du nombre de signes et celui des difficultés qui semblent inexplicables sont dus à la même cause.

sont supprimées ainsi que tous les signes d'altération, dièses et bémols. L'ensemble des sons se répartit en une série de 8 octaves, chaque série étant désignée sur la portée par un chiffre indice, de la manière suivante :

Position des Indices

1 2 3 4 V 6 7 8

Chiffres qui indiquent la hauteur de chaque octave

Le chiffre romain V marque l'octave des sons moyens. Quant au dispositif adopté par la portée par opposition à celui de la portée tonale, il se conforme au tableau que nous donnons ici :

**Notation diatonique.**

La portée tonale, complète en *onze lignes*, est basée sur les trois sons fondamentaux du système diatonique; elle indique seulement le rapport des unités entre elles.

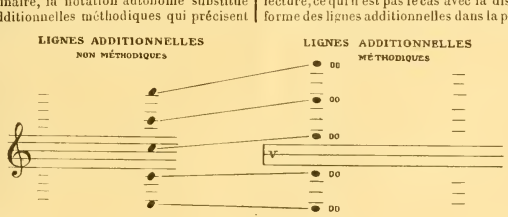
**Notation autonome.**

La portée atonale, complète en *six lignes*, est basée sur les douze sons fondamentaux de l'ordre chromatique; elle indique le rapport des unités entre elles au moyen des trois lignes, et le rapport des séries de douze sons entre elles au moyen de douze sons.

Cette disposition des lignes, conforme à l'échelle des sons en usage depuis la dernière partie du moyen âge jusqu'à J.-S. BACH (avec en plus deux lignes additionnelles en bas et deux en haut), ne permet plus d'écrire régulièrement toute l'échelle contemporaine.

Cette disposition des lignes permet d'écrire lisiblement toute l'étendue, et au delà, de l'échelle contemporaine.

Aux lignes additionnelles non méthodiques de la notation ordinaire, la notation autonome substitue des lignes additionnelles méthodiques qui précisent la place des notes et enlèvent toute incertitude à la lecture, ce qui n'est pas le cas avec la disposition uniforme des lignes additionnelles dans la portée tonale :




Les figures des notes et des silences sont ainsi représentées :

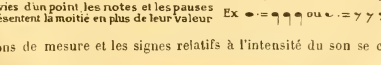
Figures de notes et de pauses (silences)

| Noms | Quadruple | Double | Unité | Demi | Quart | Huitième | Seizième |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Notes | 𝅝 | 𝅗𝅥 | 𝅘𝅥 | 𝅘𝅥𝅮 | 𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅰 | 𝅘𝅥𝅱 |
| Pauses | 𝄺 | 𝄻 | 𝄼 | 𝄽 | 𝄾 | 𝄿 | 𝅀 |
| Valeurs | 4 | 2 | 1 | $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{8}$ | $\frac{1}{16}$ |

Suivies d'un point les notes et les pauses représentent la moitié en plus de leur valeur Ex 𝅘𝅥 = 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 ou 𝅘𝅥𝅮. = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯

alors que les indications de mesure et les signes relatifs à l'intensité du son se conforment aux dispositions qui suivent :

Indications de mesure

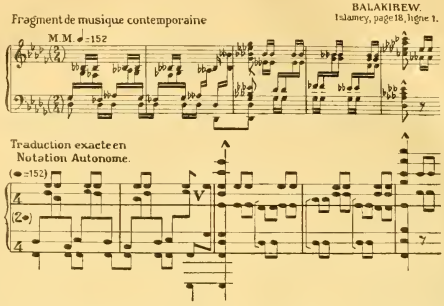



Signes indiquant l'intensité du son

𝑓 intensité neutre 𝑝 faible 𝑝𝑝 très faible 𝑝𝑝𝑝 excessivement faible

𝑓 fort 𝑓𝑓 très fort 𝑓𝑓𝑓 excessivement fort

Nous donnons enfin un exemple de transcription en notation autonome d'un fragment de musique moderne, que nous empruntons à la *Notice historique* publiée à Bruxelles[1].




1. *La Notation musicale autonome, Notice historique*, 24, rue de Ruysbroeck, Bruxelles, à laquelle nous empruntons quelques lignes de texte et deux tableaux.

DEUXIÈME PARTIE

# TECHNIQUE, ESTHÉTIQUE, PÉDAGOGIE

## TABLE DES MATIÈRES


Pages.

VOLUME I

TENDANCES DE LA MUSIQUE

*Les tendances de la Musique en Allemagne et en Autriche depuis la mort de Wagner*, par W. Ritter ..... 1
Introduction ..... 1
A. Bruckner ..... 5
J. Brahms ..... 10
R. Strauss ..... 14
G. Malher ..... 18
H. Wolf ..... 20
M. Reger ..... 21
H. Pfitzner ..... 24
M. Schillings ..... 26
H. Zilcher ..... 26
B. Szekles ..... 26
W. Braunfels ..... 26
E. Bœhe ..... 26
R. Louis ..... 26
G. von Rheinberger ..... 26
J.-J. Raff ..... 26
S. von Hausseger ..... 26
M. Heuberger ..... 27
W. Kienzl ..... 27
E. Humperdink ..... 27
Ig. Brull ..... 27
B. Wallbrunn ..... 27
E. d'Albert ..... 27
S. Wagner ..... 27
Le P. Hartmann ..... 27
A. Schœnberg ..... 27
A. Berg ..... 29
A. von Webern ..... 29
B. Bartok ..... 29
P. von Klenau ..... 29
F. von Weingartner ..... 30
Fr. Schreker ..... 30
P. Graener ..... 31
J. Bittner ..... 32
J. Marx ..... 32
Fr. Schmidt ..... 32
H. Noetzel ..... 32
R. Siegel ..... 32
H. Gal ..... 32
Al. von Zemlinsky ..... 32
E. W. Korngold ..... 32

*Les tendances de la Musique en Tchécoslovaquie depuis la mort de Smetana*, par W. Ritter ..... 33
Introduction ..... 33
Dvorak ..... 34
Z. Fibich ..... 35
J.-B. Foerster ..... 25
V. Novak ..... 35
V. Stepan ..... 39
J. Suk ..... 39
V. Blodek ..... 42
J. R. Rozkosny ..... 42
K. Kovarovic ..... 42
O. Ostreil ..... 42
E. M. Rutte ..... 42
L. Janacek ..... 43
Prochazka ..... 46
Marsik ..... 46
O. Zich ..... 46
J. Krieka ..... 47
B. Vomacka ..... 47
L. Vycpalek ..... 47
V. Petrzelka ..... 47
K. B. Jirak ..... 47

*La Musique anglaise d'Aujourd'hui*, par M. D. Calvocoressi ..... 51
Introduction ..... 51
Ch. H. H. Parry ..... 52
Ch. V. Stanford ..... 52
Fr. H. Cowen ..... 52
Al. C. Mackenzie ..... 52
Ed. W. Elgar ..... 52
Gr. Bantock ..... 53
W. Wallace ..... 53
Et. M. Smyth ..... 53
Fr. Delius ..... 53
J. Bl. Mc. Ewen ..... 53
G. Holst ..... 53
R. V. Williams ..... 54
A. Bax ..... 54
J. Ireland ..... 54
Fr. Bridge ..... 54
Cyr. Scott ..... 54
J. Holbrooke ..... 54
B. Gardiner ..... 54
R. Boughton ..... 54
Y. Bowen ..... 54
B. J. Dale ..... 54
N. O'Neill ..... 54
E. Goossens ..... 54
Lord Berners ..... 55
Ar. Bliss ..... 55

*Les tendances de la Musique moderne française*, par Ch. Kœchlin ..... 56
Avant-propos ..... 56
Caractères et évolution de la musique nouvelle ..... 57
I. **Harmonies** ..... 71
Lenormand, d'Indy, Fauré, Ravel.
1) Quintes sucessives ..... 72
Gounod, L. Delibes. Lalo, Bruneau, Chabrier, Kœchlin.
2) Divers enchainements parallèles ..... 78
Gounod, Debussy, Kœchlin, Franck, Chabrier, Ravel, E. Satie, Fauré, L. Moreau, Saint-Saëns.
3). Accords ou procédés Debussystes ..... 86
Debussy, Bizet, Kœchlin, L. Delibes, d'Indy, E. Chausson, Guy Ropartz, Erlanger.

Pages.

4) Modes grecs ..... 93
Gounod, Saint-Saëns, Debussy, Kœchlin, J. Huré, Fauré, Ravel, Darius Milhaud, Chabrier, Massenet, Duparc, E. Chausson.

5) Exotisme ..... 99
F. David, A. Messager, Bourgault-Ducoudray, M. et Mme d'Harcourt, Gounod, Bizet, Saint-Saëns, Fauré, Rabaud, Ravel, Chabrier, Lenormand, Max d'Ollone, R. Manuel, Kœchlin.

6) Accords sur tonique et harmonies sur pédales. 100
Gounod, L. Delibes, Debussy, Bruneau, E. Chausson, Kœchlin, Darius Milhaud.

7) Résolutions exceptionnelles, harmonies diverses ..... 104
Berlioz, Franck, Fauré, Chabrier, Chausson, Debussy, E. Satie, d'Indy, P. Dukas.

8) Dérogations aux règles ..... 105
Berlioz, Saint-Saëns, Fauré, Kœchlin, Bizet, Gounod, Franck, Ravel, Lalo, Debussy, Chabrier, Bruneau.

9) Nouvelles formations d'accords ..... 113
Gounod, Ravel, Kœchlin, L. Delibes, Fauré, F. Berthet, V. d'Indy, Lili Boulanger, Bruneau, D. Milhaud, Honegger, Auric, Poulenc, Franck, Debussy, Ravel.

**II. Contrepoint** ..... 120
Fauré, d'Indy, Ravel, Gédalge, Rabaud, D. Milhaud.

**III. Modulations** ..... 121
Franck, Fauré, Debussy.

**IV. Rythmes** ..... 121
V. d'Indy, E. Satie.

**V. Développement** ..... 121
Gédalge, Franck, Debussy, Satie, Ravel.

**Les genres** ..... 122

1). Le théâtre ..... 122
V. d'Indy, M. d'Ollone, Rabaud, Debussy, Bizet, Delibes, Chabrier, Bruneau, Charpentier, X. Leroux, Marty, P. Vidal, G. Pierné, Reynaldo Hahn, Levadé, H. Février, S. Rousseau, Erlanger, P. et L. Hillemacher, Le Borne, A. Savard, G. Hue, G. Dupont, A. Bachelet, L. Aubert, Guy Ropartz, Dukas, D. de Séverac, C. Franck, P. de Bréville, E. Chausson, Ravel, Fauré, Saint-Saëns, D. Milhaud.

2). La symphonie ..... 127
C. Franck, Saint-Saëns, A. Roussel, Kœchlin, V. d'Indy, Rabaud, A. Magnard, Gédalge, E. Chausson, Guy Ropartz, Witkowski, M. Labey, Ladmirault, P. de Bréville, G. Pierné, Debussy, Ravel, Fauré, M. Emmanuel, Le Flem, Florent Schmitt, Roger Ducasse, Kœchlin, A. Caplet, J. Huré, Roland Manuel, Honegger, D. Milhaud, G. Migot, F. Poulenc.

3). Poèmes symphoniques ..... 129
Duparc, V. d'Indy, A. Magnard, Rabaud, Debussy, Ravel, Fl. Schmitt.

4). Ballets symphoniques ..... 129
Ravel, Fl. Schmitt, A. Roussel, Inghelbrecht, D. Milhaud, P. Martineau, Ch. Kœchlin, Bruneau, Debussy, Pierné, A. Magnard, E. Royer, M. Delage, Fr. Poulenc.

5). Œuvres de piano ..... 131
P. Dukas, V. d'Indy, D. Milhaud, Ravel, J. Huré, P. Martineau, Ch. Kœchlin, Roussel, D. de Séverac, Debussy, Poulenc, Honegger, Fr. Berthet, G. Fauré.

6). Les mélodies ..... 131
Gounod, C. Franck, A. de Castillon, Magnard, Chausson, Chabrier, Debussy, H. Duparc, A. Roussel, Ravel, Fr. Berthet, G. Fauré, Debussy, D. Milhaud, Saint-Saëns, E. Satie.

Pages.

7). Art populaire ..... 133
Bourgault-Ducoudray, V. d'Indy, Ch. Bordes, Ravel, Ladmirault, Kœchlin, Moulé, Périlhou, Huré, Le Flem, E. Vuillermoz, M. Emmanuel, P. Martineau, G. Pierné, Inghelbrecht, J. Tiersot, Lalo, Paladilhe, Bizet, Bruneau, F. Casadesus, Magnard, P. Dupin.

8). Art religieux ..... 135
Mlle C. Boulay, Tournemire, Guy Ropartz, Ch. Bordes, G. Benoît, J. Huré, Fr. Berthet, Lili Boulanger, Max d'Ollone, V. d'Indy, Fauré, Magnard, Debussy, Fl. Schmitt, Rabaud.

9). La musique comique ..... 135
Auber, Adam, V. Massé, Bizet, Offenbach, R. Pugno, A. Messager, Ch. Lecocq, L. Ganne, G. Pierné, H. Rabaud, Berlioz, Chabrier, Ravel, E. Satie, Debussy, D. Milhaud, G. Charpentier.

10). Musique chorale ..... 138
Fl. Schmitt, A. Roussel, Tournemire, J. Huré, R. Ducasse, G. Fauré, Ch. Kœchlin, Debussy, M. Ravel, Inghelbrecht, R. Manuel, Lili Boulanger, Ladmirault.

Conclusion ..... 139

*Quelques caractéristiques de la Musique italienne contemporaine*, par GUIDO M. GATTI. 146

Considérations générales ..... 146
Ildebrando Pizzetti, G. Fr. Malipiero ..... 151-157
Fr. Alfano ..... 154-157
F. Busoni ..... 155
R. Zandonai ..... 156
V. de Sabata, D. Alaleona, Wolf-Ferrari, Et. Montemezzi, B. Pick-Mangiagalli, M. Castelnuovo-Tedesco, Ot. Respighi ..... 156-157
L. Torchi, O. Chilesotti, F. Torrefranca, G. Bastianelli, L. Parigi, G. Barini, A. Bonaventura, A. Cametti, A. della Corte, G. Cesari, G. Radiciotti, Fr. Vatielli, L. Torri, Al. Toni ..... 157
V. Tommasini ..... 157
V. Davico ..... 157
Al. Casella ..... 157
L. Perracchio ..... 157
F. Liuzi ..... 158
V. Gui, A. Gasco, P. Coppola, Fr. Santoliquido, A. Zanella, M. Agostini, R. Bossi ..... 158

*Les courants de la musique russe contemporaine*, par ANDRÉ SCHAEFFNER et BORIS DE SCHLŒSER ..... 159

Considérations générales ..... 159
Igor Strawinsky ..... 161
Alex. Scriabine ..... 167
Serge Prokofieff ..... 171
Nic. Oboukhoff ..... 174

*Appendice. César Franck* (1822-1890), par PIERRE DE BRÉVILLE ..... 176

*Principes de la musique* (*Entretiens théoriques développés*), par PAUL ROUGNON ..... 183

Avant-propos ..... 183

1er **Entretien théorique.** Notions préliminaires.
Le son. — Sons musicaux. — La musique. — L'échelle musicale. — La théorie musicale ..... 183

2e **Entretien théorique.**
L'intonation. — Signes d'écriture. — Notation musicale. — La portée. — Les notes. — Gamme. — Degrés ..... 186

3e **Entretien théorique.**
Clés. — Voix ..... 189

4e **Entretien théorique.**
Signes de durée ..... 196

5e **Entretien théorique.**
Le rythme. — La mesure. — Le triolet. — Le sextolet. — Le quartolet. — Le contretemps.. 201

Pages.

**6e Entretien théorique.**
Gamme diatonique. Gamme chromatique. — Signes d'altération. — Enharmonie. — Justesse absolue et tempérament. — Genres .... 225

**7e Entretien théorique.**
Intervalles (I) ..... 232

**8e Entretien théorique.**
La tonalité ..... 247

**9e Entretien théorique.**
Le mode. — Caractère particulier à chaque ton et à chaque mode ..... 262

**10e Entretien théorique.**
Tons voisins. — Tons éloignés. — Tons homonymes ..... 278

**11e Entretien théorique.**
La modulation ..... 282

**12e Entretien théorique.**
Intervalles (II). — Position des intervalles dans les deux modes. — Origine naturelle et formation des intervalles. — Fonction des intervalles dans la gamme. — Caractères et propriétés esthétiques appartenant à chaque intervalle ..... 286

**13e Entretien théorique.**
Affinité des sons et des tons. — Gamme chromatique tonale ..... 298

**14e Entretien théorique.**
La transposition ..... 308

**15e Entretien théorique.**
La composition musicale et l'exécution. — Le caractère. — La couleur. — Le style. — Mouvements. — Nuances. — Accentuation ..... 319

**16e Entretien théorique.**
Ornements mélodiques ..... 336

**17e Entretien théorique.**
Abréviations. — Reprises. — Divers signes utilisés dans l'écriture musicale ..... 346

**18e Entretien théorique.**
Phraséologie. — Analogie entre le langage parlé et le langage chanté ..... 349

**19e Entretien théorique.**
Divisions de la musique ..... 353

**20e Entretien théorique.**
Solfège. — Dictée musicale ..... 355

**21e Entretien théorique.**
Synthèse. — Épilogue ..... 363

*Origines de la notation musicale moderne (Étude historique)*, par P. Rougnon ..... 364
Considérations préliminaires ..... 364
Notations alphabétique, grégorienne ..... 364-365
Notation neumatique ..... 366
Notation noire ou carrée ..... 374
Notation blanche ..... 377
Silences ..... 380
Mesure ..... 382
Portée et clés ..... 385
Signes d'altération ..... 386
Origine du mot gamme et du nom des notes. Nuances, solmisation ..... 388
Main harmonique ..... 393
Notation par lettres. Tablature ..... 396
Notation par chiffres ..... 397

*Acoustique musicale*, par le professeur Gariel ..... 405
I. Étude de la sensation sonore ..... 405
II. Des vibrations ..... 413
III. Propagation du mouvement vibratoire ..... 429
IV. Relation entre les vibrations et les sensations sonores ..... 437
V. Les instruments de musique ..... 476
VI. Réflexion du son et salles ..... 497
VII. Transmission du son à distance. Téléphone, phonographe ..... 510

*Les Théories harmoniques*, par L. Chevaillier ..... 519

Pages

Introduction ..... 519

**I. L'harmonie avant Rameau** ..... 520
1) Le moyen âge ..... 526
Avant Hucbald, Hucbald, G. de Chalis ..... 520, 521
Fraucon, J. de Garlande, M. de Padoue ..... 522
Quatorzième et quinzième siècles ..... 523, 527
Tinctoris ..... 527
Gafori ..... 527
2) La Renaissance ..... 528
L'École française, Monteverde, Marenzio ..... 529
3) La théorie ..... 530
Fogliani, Zarlino, Mersenne ..... 531
4) Le basso continuo ..... 533
Viadana ..... 533
Agazzari, G. Sabbatini, Cruger, N. F. Erhardt, Heinichen, Mattheson ..... 534
Delair, Saint-Lambert, Campion, Boyvin, Masson ..... 534-535

**II. Rameau** ..... 535
1) Les dissonances ..... 537
2) Accords ..... 538

**III. Rameau et le dix-huitième siècle** ..... 546
1) Théories de la résonance ..... 547
D'Alembert ..... 547
Serre ..... 548
Tartini ..... 549
Blainville ..... 551
Béthisy ..... 551
Bemetzrieder ..... 552
2) Théories arithmétiques ..... 553
Euler ..... 553
Sorge ..... 554
Ballière ..... 555
Jamard, Mercadier de Balesta, Wogler ..... 556
3) Théories empiriques ..... 556
Levens ..... 556
Roussier ..... 557
Langlé ..... 558
Marpurg, Daube ..... 559
Schroeter, Kirnberger, Vallotti, Sabattini ..... 560
Fenaroli ..... 561
G. Keller, Pepusch, J. F. Lampe, Geminiani, Kollmann ..... 561

**IV. L'harmonie dans la première partie du dix-neuvième siècle** ..... 562
1) Théories de la résonance ..... 562
Catel ..... 562
De Momigny, Morel ..... 564
Derode ..... 565
De Blein ..... 566
2) Le dogmatisme et les écoles d'Italie ..... 566
Choron ..... 566
Asioli, Reicha ..... 568
2 *bis*) École française ..... 568
Musard ..... 568
Dauvilliet, Poisson, Colet, Concone ..... 569
3) Les théories mélodiques ..... 570
Chrétien, Geslin, Chevé ..... 570

**V. L'harmonie dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle** ..... 572
1) Harmonie scolastique ..... 572
Boely, Guilani ..... 572
A. Savard ..... 573
Bazin, Reber, Th. Dubois, Barbereau, E. Durand, Bienaimé ..... 574
Eslava, Hauff, Jadassohn, Hamilton, Hugonnenc, Clouzet, Lefèvre, Girard, Viallon, Rimsky-Korsakoff, Ratez, Wachs, Quilichini, Battmann, Vallet, Valin, Delaporte, Petit-Jean, Périneau, Adrien, Bourguignon, Potiron, Philipot, Messerer, A. Lavignac, P. Rougnon, J. Durand ..... 575
2) Systèmes basés sur une série esthétique ..... 575
*a*) Séries mélodiques ..... 576
Deldevez, Baudrimont, de Bertha, Helssengrén. 576

Pages.
*b*) Séries harmoniques ..... 577
Durutte, Guyot, Gevaert ..... 577
A. Vinée ..... 579
*c*) Séries d'accords ..... 581
Garbet ..... 581
Van der Helpen, E. Gariel, Villermin ..... 582
3) Systèmes basés sur l'observation psychologique ..... 582
*a*) Théories de l'attraction ..... 583
A. Basevi ..... 583
Loquin, Vivier ..... 585
Le Dain, Reymond ..... 586
*b*) Théories de la tonalité ..... 586
Fétis ..... 586
Barbereau ..... 587
A. Marchand, Lassimone, Thielemans, B. Rahn, D. Fleuret ..... 588
*c*) Théories de la tonalité opérant sur la série des harmoniques ..... 588
H. Riemann, Helmholtz, von Ottingen, M. Hauptmann, K. Stumpf, V. d'Indy ..... 589
**Conclusion** ..... 589

***Evolution de l'harmonie. Période contemporaine,*** par Ch. Kœchlin ..... 591
Considérations générales ..... 591
I. Accords parfaits ..... 592
Les modes grecs ..... 595
II. Accords de septièmes : nouvelles façons de les employer ..... 602
III. Accords de neuvièmes, de onzièmes, de treizièmes, etc ..... 612
IV. Altérations. Chromatisme. Appogiatures, Harmonies diverses. Accords sur pédales. Gammes diverses ..... 619
V. Licences diverses ..... 631
VI. L'écriture contrapunctique moderne ..... 646
VII. Nouvelles conceptions au sujet des modulations et des cadences ..... 659
VIII. Nouvelles formations d'accords. Evolutions diverses d'accords ou de moyens déjà connus ..... 680
IX. Nouvelles conceptions au sujet de la dissonance ..... 688
X. Polytonalité, Atonalité ..... 696
XI. L'avenir ..... 758

---

VOLUME II

*Physiologie de la voix, ses applications,* par les docteurs J. et H. Gouver ..... 761

**Ire Partie. Introduction à l'étude physiologique des organes de la voix, appliquée à l'art de la parole et du chant** ..... 761
1) Considérations générales ..... 761
2) Remarques sur les illustrations de ce travail. — L'anatomie du vivant ..... 763
3) Définition de la phonologie, divisible, pour l'étude de l'art vocal, en philologie et en physiologie vocales ..... 764
4) Conception et division de la physiologie vocale ..... 764
5) Conception physiologique de la phonétique expérimentale ..... 765
6) Notions d'acoustique appliquée à l'art vocal ..... 766
7) Difficultés de l'étude physiologique de la voix (parole et chant) ; causes de la discordance des auteurs sur les théories de la voix ..... 770

**IIe Partie. Les organes de la voix en mouvement. Attitudes vocales externes ou internes de ces organes. Physiologie du visage ou étude de la physionomie animée par la parole et le chant** ..... 771

Pages.
Chap. I. La formation verbale et le timbre ..... 771
Appareil de la formation verbale, de la résonance et du timbre. Vue d'ensemble sur les voies aériennes ..... 771
Anatomie des organes de la formation verbale ..... 773
*a*) Etude anatomo-physiologique de la physionomie ..... 773
*b*) Organes de la nasalisation ..... 775
*c*) Organes de la buccalisation ..... 781
Médecine expérimentale. Buées vocales ..... 787
Le timbre vocal ..... 792
Chap. II. Innervation des organes de la formation vocale et du larynx. — Les centres fonctionnels cortico-bulbaires d'impression et d'expression verbale. — Le faisceau génicular ..... 798
Chap. III. Les attitudes organiques essentielles. — Formation verbale externe et interne dans la parole et dans le chant ..... 801

**IIIe Partie. L'influence réciproque fonctionnelle. Anatomie, le larynx** ..... 807
1) L'examen laryngoscopique latéral ..... 807
2) Examen laryngoscopique médian pendant la respiration et pendant la phonation ..... 810

**IVe Partie. L'influence fonctionnelle réciproque de la respiration vocale. Anatomie et physiologie vocale appliquée de l'appareil respiratoire** ..... 822
*a*) Anatomie, poumons, trachée, bronches ..... 822
*b*) Anatomie du diaphragme ..... 824
*c*) Description de la cage thoracique et des muscles de la respiration ..... 826
*d*) Respiration vocale ..... 828
De la respiration dans la parole et dans le chant ..... 830
Exercices de la respiration ..... 832
Gymnastique rythmique, respiratoire et vocale ..... 833

**Ve Partie.**
Chap. I. La voix solidienne. — Les vibrations solidiennes de la voix ou vibrations du squelette de la tête et de la poitrine durant l'émission de la voix ..... 834
Chap. II. Classement physiologique visuel des voix sur le timbre établi à l'aide des buées vocales nasales et buccales, en se basant sur la fonction vocale du voile du palais ..... 835
Chap. III. Caractéristiques artistiques des voix. Répertoire de chaque voix ..... 840
Chap. IV. De l'émission de la voix ..... 842
Chap. V. Esthétique générale et appliquée ..... 847

**VIe Partie. L'audition dans ses rapports avec l'art vocal et instrumental** ..... 854
*a*) Degré d'intensité nécessaire du son pour la perception auditive ..... 855
*b*) L'onde nerveuse acoustique ..... 856
*c*) Conditions de la sensation auditive ..... 856
*d*) Eveil des centres auditifs chez les sourds et les sourds-muets ..... 856
Oreille externe ..... 857
Oreille moyenne ..... 858
Oreille interne ..... 859
Nerf auditif ..... 863

**VIIe Partie. Aperçu d'anatomie et de physiologie du membre supérieur dans leurs rapports avec l'étude des instruments à cordes.** ..... 864
*a*). Anatomie ..... 864
*b*). Physiologie artistique ..... 866
*c*). Education physiologique méthodique des mouvements de l'instrumentiste à cordes ..... 868
*d*). Essai de classement des natures artistiques chez les violonistes ..... 868
*e*). Maladies professionnelles ..... 869
*f*). Traitement des maladies professionnelles ..... 870

***Histoire du Chant,*** par A. de Martini ..... 871

Pages.

**Antiquité, Moyen âge** ..... 871

**Renaissance** ..... 872

**Du dix-septième au dix-huitième siècle** ..... 875
Écoles du chant, italienne, française, allemande. 879

**Les principaux chanteurs du dix-huitième siècle.** 881
Suite du XVIIe siècle et commencement du XIXe.
— Chanteurs français et italiens ..... 888

**Chanteurs contemporains** ..... 895
De quelques particularités dans le chant ancien.
— Chant sur le livre ..... 903

*Traité de Chant*, par A. DE MARTINI ..... 905
Chap. I. — Notions préliminaires. Voix parlée et voix chantée ..... 905
Chap. II. — La voix ..... 906
Chap. III. — Physiologie de la voix ..... 907
Chap. IV. — Le choix d'une méthode ..... 908
Chap. V. — Émission ..... 910
Chap. VI. — Pose de la voix ..... 913
Chap. VII. — De certains vices de la voix ..... 915
Chap. VIII. — Registres ..... 916
Chap. IX. — Classement et description des voix ..... 919
Chap. X. — Emplois au théâtre ..... 921
Chap. XI. — Étude des principales formules musicales ..... 922
Chap. XII. — Différents caractères et détails de l'interprétation ..... 925
Chap. XIII. — Formes classiques des compositions vocales ..... 927
Quelques expressions de l'étude du chant ..... 928
Du chant suivant les cadres ..... 929

*Gymnastique prévocale. Culture physiologique de l'appareil vocal*, par R. DUHAMEL ..... 930
Introduction ..... 930
Directives pour l'éducation respiratoire du chanteur. — Rôle de la poitrine. Soufflerie et caisse respiratoire ..... 936
Comment faut-il respirer? ..... 939
1). La respiration complète ..... 939
2). Contrôle de la respiration ..... 942
Correction des respirations défectueuses ..... 945
1). Suppression des obstacles à la respiration normale ..... 945
2). Correction de la respiration claviculaire ..... 946
3). Correction de la respiration abdominale ..... 946
Gymnastique du thorax et de l'abdomen (exercices respiratoires ..... 946
Exercices préliminaires. — Mouvements des jambes et des bras ..... 947
Gymnastique du larynx ..... 950
Gymnastique du pharynx, de la bouche et du nez ..... 960
Gymnastique des lèvres et de la mâchoire inférieure ..... 961
Gymnastique de la langue ..... 962
Gymnastique du nez ..... 963
Gymnastique et massage de l'oreille ..... 964
Conclusion ..... 965

*Evolution de la technique vocale depuis l'ère chrétienne*, par J. ARGER ..... 966

**Notre but** ..... 966
Le rôle de la voix humaine dans la musique depuis l'ère chrétienne ..... 967

**Les théoriciens et les écoles du moyen âge** ..... 969
Les théoriciens ..... 969
Les écoles ..... 970

**Les théoriciens et les écoles aux quinzième et seizième siècles** ..... 973
Les théoriciens ..... 973
Les écoles ..... 985

**Les théoriciens et les écoles aux dix-septième et dix-huitième siècles** ..... 977
Les théoriciens ..... 977
Les écoles ..... 985

**Les théoriciens et les écoles aux dix-neuvième et vingtième siècles** ..... 989
Théoriciens français ..... 989
Théoriciens italiens ..... 992
Théoriciens allemands ..... 994
Théoriciens anglais ..... 995
Théoriciens américains ..... 995
Russie ..... 996
Les écoles ..... 996
France ..... 996
Allemagne et Autriche ..... 999
Amérique ..... 999
Angleterre ..... 1000
Belgique ..... 1000
Danemark ..... 1000
Espagne ..... 1000
Hollande ..... 1000
Italie ..... 1001
Pologne ..... 1001
Russie ..... 1001

**IIe Partie.**
La technique vocale. — Choix d'un professeur ..... 1002
Choix des moyens propres à la connaissance de la voix ..... 1003
Les propriétés de la voix humaine ..... 1004
L'intensité. — La respiration ..... 1005
Hauteur du son. Justesse ..... 1008
Le timbre ..... 1009
Les registres ..... 1015
La demi-teinte ..... 1022
Evolution de la voix ..... 1022
La mue ..... 1024
Etendue des voix ..... 1025
Classification des voix adultes ..... 1026
Entraînement vocal pratique ..... 1033
Tableau général des attitudes propres aux vovelles ..... 1038
Tableau général des articulations propres aux consonnes ..... 1040
Les exercices d'entraînement vocal ..... 1042
Exercices pour l'articulation des consonnes ..... 1043
Vocalisation ..... 1043
Les différents genres de vocalise ..... 1045
Le rire et le sanglot ..... 1047
Les nuances ..... 1047
L'hygiène du chanteur ..... 1049
Conclusion ..... 1049

*L'orgue*, par Ch. MUTIN ..... 1050

**Etude historique** ..... 1050
Origines de l'orgue ..... 1051
Du VIIIe au IXe siècle ..... 1052
Liste des orgues célèbres du Xe siècle jusqu'à nos jours ..... 1053
Dixième et onzième siècles ..... 1053
Douzième et treizième siècles ..... 1054
Quatorzième et quinzième siècles ..... 1055
Seizième siècle ..... 1058
Dix-septième siècle ..... 1061
Développement des différentes parties de l'orgue. 1064
Dix-huitième siècle ..... 1067
Dix-neuvième siècle ..... 1074
Vingtième siècle ..... 1084
L'orgue moderne ..... 1084

**Ire Partie. Mécanique** ..... 1085
Sommiers ..... 1085
Soufflerie et réservoirs ..... 1091
La charpente ..... 1097
Boîtes expressives ..... 1097
Claviers et registres ..... 1098
Mouvements de transmission ..... 1101

**IIe Partie. Tuyauterie** ..... 1102
Etude des diapasons ..... 1102

Pages.

Fabrication des tuyaux ..... 1104
Jeux ..... 1106
Tracé sur les faux sommiers. — Ajustage des jeux ..... 1116
Embouchage et langueyage ..... 1116
Mise en harmonie. — Accord ..... 1117
Partie décorative ..... 1120

*La musique d'orgue. Les formes, l'exécution, l'improvisation* par Al. Guilmant ..... 1125

**Les formes** ..... 1125
1°. La variation ou partita ..... 1134
2°. La toccata ..... 1134
3°. Le prélude ..... 1137
4°. La canzone ..... 1138
5). Le ricercare ..... 1140
6). La fantaisie et le caprice ..... 1142
7). La fugue ..... 1142
8°. La passacaille, la chaconne ..... 1145
9). La sonate ..... 1146
Autre pièces ..... 1146

**L'exécution** ..... 1148
1). Doigtés ..... 1149
2). Attaque du clavier ..... 1157
3). Pédales ..... 1158
4). Valeurs des notes ..... 1161
5). Ornements ..... 1162
6). Mouvements ..... 1170
7°. Registration ..... 1172
8). Jeux de mutation ..... 1174
9). Jeux d'anches ..... 1176
10). Clavier de pédale ..... 1178
11). Accompagnement des voix ..... 1179

**L'improvisation** ..... 1179

*L'Art des organistes*, par A. Pirro ..... 1181

Fr. Landino, A. Squarcialupi, C. Paumann, A. Schlick, Bernard l'Allemand, P. de Estrada ..... 1181 et suiv.

E. de la Chapelle, Vincent, D. Memo, J. Kotter, L. Kleber, C. de Spire, H. Buchner, G. Scharpf, Oth. Luscinius, P. Hofheimer, H. Isaac ..... 1183 et suiv.

P. Attaingnant ..... 1185

M. A. de Bologna, G. Segni da Modena, G. Parabosco, Cavazzoni, A. Valente, Sper'in Dio Bertoldo, A. Gabrieli, G. Gabrieli, Cl. Merulo, Luzzaschi, G. Gnammi, Malvezio, Mortaro, P. Quagliati, A. Romanini, G. Fatorini, G. Diruta, A. Banchieri, O. Vernizzo, V. Vulfangh, G. Antegnati ..... 1187 et suiv.

G. M. Trabaci ..... 1196

J. Bermudo, Don Juan, Villada, Vila, Soto, Palero, Cabezon, L. Venegas, T. de Sancta-Maria, L. Villalba, Fr. Peraza, Gr. Silvestre, les organiers Brebos, les organistes S. Aguilera, B. Clavijo ..... 1198 et suiv.

M.-R. Coelho ..... 1208

Fr. Correa de Araujo ..... 1209 et suiv.

J. Cabanillas, L. de Aranda, E. Marondo, J. de Torrès, A. Lorente, P. Nasarre, J. Elias, J. Nebra, M. Blasco de Nebra, J. Vila, A. Soler, J. et B. Sessi, Carrera y Lanchares, Asiain, J. Lindon ..... 1218 à 1221

E.-N. Ammerbach, B. Schmid et son fils, Jacob Paix, Gr. Aichinger, Chr. Ehrbach, H.-L. Hassler, J. Hassler, J. Woltz, M. Frank, L. Daser, S. Lohet, Walliser, J. Gallus, A. Steigleder ..... 1221 et suiv.

H.-L. Hassler, J. Hassler, C. Hassler, Chr. Ehrbach, J. Klemme, J. U. Steigleder, A. Holtzner, S. Mareschall ..... 1230 et suiv.

J. Shephard, Th. Tallis, H. Abyndon, R. Fairfax, H. Aslon, J. Marbek, J. Taverner, J. Redford, R. Alwood, R. Farrant, W. Blitheman, Shelbye, W. Byrd, Th. Byrd, J. Bull, les facteurs Lawes, Belton, Mercator, Tresaror, Th. Dallam, — O. Gibbons, Th. Tomkins, les facteurs R. Dallam, Th. Harris, B. Smith. 1236 et suiv.

Ch. Gibbons, M. Locke, J. Blow, H. Purcell, W. Croft, les facteurs A. Jordan, Schwarbrook, — les organistes J. Travers, J. Keeble, M. Greene, J. Kelway, Th. Roseingrave, J. Nares, B. Cooke, Haendel et ses concertos pour orgue et orchestre ..... 1245 à 1248

Imitateurs des concertos d'Haendel : W. Felton, Ch. Avison, Th.-A. Arne, J. Stanley, W. Boyce, J. Bennett, Th. Sanders Dupuis, W. Walond, J. Battishill, S. Wesley, Th. Attwood, W. Russel, W. Crotch, Th. Adams, S.-S. Wesley, Th. Walmisley, H.-J. Gauntlett ..... 1248-49

J. P. Sweelinck ..... 1249-50

Girolamo Frescobaldi ..... 1250 et suiv.

Fantaisies, Jacques Cellier, E. du Caurroy, Claudin le Jeune, Ch. Guillet, V. Gonet ..... 1263 et suiv.
J. Titelouze ..... 1267
Racquet ..... 1268
Mersenne ..... 1268

L. Couperin, H. Dumont ..... 1271 et suiv.

Fr. Roberday ..... 1274

G. Düben, P. Siefert, S. Scheidt, M. Schildt, J. Praetorius, H. Scheidemann ..... 1275 et suiv.
Fr. Tunder ..... 1287
D. Strunck ..... 1289
M. Weckmann, J.-A. Reincken ..... 1293 et suiv.
Chr. Flor, P. Morhardt ..... 1303 et suiv.
A. Knüller, J. N. Hanff, G. Böhm ..... 1309 et suiv.

Froberger ..... 1321
Al. Poglietti, J. K. Kerl ..... 1321 et suiv.

Pachelbel ..... 1323 et suiv.

F.-T. Richter, G. Reutter, G. Muffat, J. Speth, S. A. Scherer, Fr. Provintz ..... 1325 et suiv.

D. Buxtehude ..... 1327 et suiv.

Ses élèves : D. Erich, G. D. Leiding, V. Lübeck, N. Bruhns ..... 1329 et suiv.

Elèves de Pachelbel : A. N. Vetter, J. H. Buttstedt, A. Armsdorf, J. Graff, G. Fr. Kauffmann, G. Kirchhoff, J. Ch. Bach, J. M. Bach, J. B. Bach, G. Walther ..... 1330 et suiv.

G. B. Fasolo, M. Rossi, G. C. Aresti, Ziani, Pollaroli, G. P. Colonna, N. N. di Roma, N. N. di Piacenza, B. Monari, M. Giustiniani, Chiava di Lucca, G. B. Bassani, B. Aresti ..... 1335 et suiv.

Pages.

G. Casini, D. Zipoli, B. Azzolino della Ciaja, G. B. Martini ..... 1336 et suiv.

G. G. Nivers, N. Lebègue, N. de Grigny, d'Agincourt, N. Gigault, G. Jullien, J. N. Geoffroy, A. Raison, J. Boyvin, G. Corrette, L. Marchand, Guilain, Du Mage, L. M. Clérambault, A. Dornel, J. Fr. Dandrieu, L. Cl. Daquin, P. Dandrieu ..... 1337 et suiv.

J. S. Bach ..... 1350-1355

Les fils de Bach ..... 1356-1357

Elèves de Bach : Vogler, H. N. Gerber, J. L. Krebs, J. Ph. Kirnberger, Chr. Kittel ..... 1357
A. Sorge, G. H. Reichardt, Fr. Suppig, G. Ph. Telemann, J. P. Kellner ..... 1357-1359

K. Kolb, H. Königsberger, F. Gass, J. N. Torner, A. Vallade ..... 1359-60

Ouvrages sur la registration : A. Werckmeister, J. Mattheson, J. J. Adlung, G. Silbermann, F. W. Marpurg, Séb. Erard, Grétry, G. J. Vogler ..... 1360-61

J.-E. Rembt, J.-G. Vierling, M.-G. Fischer, C.-G. Umbreit, J.-W. Hässler, J.-I. Müller, M. Stecher ..... 1361-62

Evolution de la musique d'orgue : M. Corrette, P. Février, Philidor, Balbastre, Beauvarlet — Charpentier, Méreaux, Desprez, Séjan .... 1363-64

Leclerc, G. Lasceux, E.-N.-M. Miroir, Nic. Séjan, J.-Chr. Bach, P. Ricci ..... 1364-65

J.-P.-E. Martini, Knecht, Boëly, Viallon, J.-L. Battmann, A. Fessy, A. Miné, Danjou, Dietsch, M. Guelt, F. Benoist, Carrière, J. d'Ortigue, J.-C.-L. de Catonne, Rieder, Rinck, Ad. Hesse, L. Niedermeyer, Batiste, Renault de Vilbac, Vogt, Loew, Haering ..... 1365-67

Orages et tempêtes d'orgue ..... 1368

Fr. Liszt ..... 1368-1370

Lefébure-Wély, J.-Ch.-H. Rinck, R. Schumann, F. Mendelssohn, Ad. Hesse, J. Rheinberger ..... 1370-1373

C. Franck, A. Guilmant, Ch.-M. Widor... 1373-1374

*L'Orgue-Harmonium*, par A. Mustel ..... 1375

**I. Définition** ..... 1375

**II. Caractère musical** ..... 1375

**III. Histoire de l'orgue-harmonium** ..... 1376
Grenié, Moreau, Schroeter, Stein, Séb. Erard, Girard, Kratzenstein, Rachnitz ..... 1376-1377
L'anche libre, la régale ..... 1378
F. Testa, Eschenbach, Schlimbach, Voigt, Haeckel et le physharmonica ..... 1378
Cavaillé-Coll et le poïkilorgue, J.-N. Fourneaux, 1379
A. Fr. Debain ..... 1379-1380
V. Mustel ..... 1380 et suiv.

**IV. Structure de l'orgue-harmonium** ..... 1382
La soufflerie ..... 1382
La laye ou chambre aux anches ..... 1386
Le clavier et les mécanismes qui en dépendent. 1388

**V. Emploi musical** ..... 1391
1. Des jeux ..... 1391
2. Des registres ..... 1393
3. L'orgue à double expression ..... 1396

Pages

## VOLUME III

*Des instruments à vent et de leur principe*, par M.-A. Soyer ..... 1401

**Généralités** ..... 1401
Flûtes ..... 1423
Hautbois ..... 1431
Basson ..... 1435
Clarinette ..... 1436
Saxophone ..... 1440
Sarrusophones ..... 1441
Cornemuse ..... 1444
Musette ..... 1442
Trompette ..... 1443
Cor ..... 1447
Trombone ..... 1449
Cornet à pistons ..... 1452
Sàxhorn ..... 1453
Sudrophone ..... 1460
Duplex ..... 1461
Des instruments à percussion ..... 1462

**De la construction des instruments de musique.** 1474
Instruments en bois ..... 1474
Instruments en cuivre ..... 1478

*La Flûte*, par P. Taffanel et L. Fleury ..... 1483

**Avant-propos** ..... 1483
La flûte à bec ..... 1484
La flûte traversière ..... 1486
Généralités ..... 1486

**Les transformations de la flûte** ..... 1488
Hotteterre dit le Romain, S. Virdung, Agricola, Prætorius, Mersenne, R.-S. Rockstro, Delusse, Quantz, Devienne, Riboch, Tremlitz, Laurent, Tulou, Cappeller, Nolan, Miller, Nicholson, Pottgiesser, Rebsomen, Gordon, Th. Bœhm, Coche, Briccialdi, Lot ..... 1493-1503

**La flûte actuelle** (système Bœhm) ..... 1503
Différents types usités aujourd'hui ..... 1504
Bœhm, Rudall, Rockstro ..... 1504-1506
Les défauts de la flûte actuelle ..... 1506

**Emploi de la flûte** ..... 1507
Seizième siècle ..... 1507
Cavalli, Cambert, Lully, Marais, Campra, Haendel, Rameau, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Lebrun, Bishop, Donizetti, Rossini, Mendelssohn, Schumann, Meyerbeer, Berlioz, Wagner, Saint-Saëns, Lalo, Bizet, Debussy, Rimsky-Korsakoff, G. Hue, C. Scott, A. Roussel, Caplet, Roland, Manuel, Ibert ..... 1508-1513
La petite flûte dans l'orchestration ..... 1513
Gluck, Méhul, Beethoven, Berlioz, Wagner, Rimsky-Korsakoff, Stravinsky, Ravel ... 1513-1514
La flûte dans la musique de chambre ..... 1514
La Barre, Lavaux, Boismortier, Naudot, Œillet, Blavet, Schickard, Quantz, Frédéric le Grand, J.-S. Bach, Haendel, Marcello, Martucci, Leclair l'aîné, Rameau, Mozart, Haydn, Gossec, Beethoven, Nicholson, Kulhau, Tulou, Schubert, Hummel, Reinecke, Weber.. 1514-1516

**Les grands virtuoses de la flûte** ..... 1516
Période ancienne ..... 1517
Ecole française. Philbert, Descosteaux, P. Gaultier, les Hotteterre, M. La Barre, Naudot, J.-B. Œillet, Buffardin, Boismortier, M. Blavet, Devienne, etc ..... 1517-18
Ecole allemande. G. Van Roose, Luther, Denner, Quantz, Tremlitz, Liebeskind, Frédéric le Grand, Dulon, Schickard ..... 1518-19
Autres écoles : Florio, Goldsmith, Reid ..... 1519
Dix-neuvième siècle ..... 1519
Ecole française : Berbiguier, Tulou, Nonon, Drouet, Walckiers, Demerssemann, Farrenc,

Pages.

Guillou, Remusat, Brunot, Camus, Coche, L. Dorus, H. Altès, etc. ..... 1519-21
Ecole allemande. Saust, Muller, Michel, Bayr, Dressler, Fr. Kuhlau, A. B. Fürstenau, Th. Bœhm, Soussmann, les frères Doppler, J. Andersen ..... 1521-22
Ecole italienne. Monzani, Sola, Briccialdi ..... 1522
Ecole anglaise. Miller, Ashe, Gunn, Rudall, Nicholson, Carte, Richardson, Pratten, Rockstro ..... 1522
Epoque actuelle ..... 1522
Principaux virtuoses ..... 1522
L'art du flûtiste ..... 1523
La bibliothèque du flûtiste (bibliographie de la flûte) ..... 1525

**Paul Taffanel** ..... 1526

*Le Hautbois*, par M. Bleuzet ..... 1527

**Origine et histoire du hautbois** ..... 1527
Instruments orientaux ..... 1530
Famille du hautbois ..... 1532

**Transformations du hautbois** ..... 1535
Sallantin, Vogt, Sellner, Koch, Delusse, Brod, Triebert, Boehm, Barret, Gillet, Lorée, Robert ..... 1535-38

**Emploi du hautbois** ..... 1538
Lully, Rameau, Haendel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, R. Strauss, Kalidowa, Guiraud, Rupartz ..... 1538-1540
Répertoire classique du hautbois ..... 1540

**Principaux virtuoses du hautbois** ..... 1541
Philidor, Descosteaux, Hotteterre, Barth, Lebrun, Fisher, Sallantin, Vogt, Verronst, Triebert, Berthélemy, Colin, les Besozzi, Sellner, Brod, Guidé, Gillet ..... 1541-42
Musette ..... 1542
Hautbois d'amour ..... 1542
Cor anglais ..... 1542
J. Perlendès, Triebert, Brod, J. S. Bach, Gluck, Catel, R. Schumann, Berlioz, C. Franck, Wagner, Lorée ..... 1543
Hautbois-baryton ..... 1543
Bizey, Brod, Triebert, Lorée, Heckel. — R. Strauss ..... 1543-44

*La clarinette*, par M. Mimart ..... 1545

**Origine et évolution de l'instrument** ..... 1545
Denner, Barthold, J. Beer ..... 1546
Falier, Rameau, d'Herbain, Francœur, Gaspard et Sadler, Gluck, Mozart, Lefebvre, I. Muller, Gentelet, Baermann, F. Beer, Simiot, F. Lefebvre, Romero, Blancou, Gyssens, Bœhm, Lot, Dumas, Wieprocht, Fontaine-Bessou, Evette et Schæffer ..... 1547-48

**Jeu de la clarinette. — Principaux virtuoses** ..... 1548
X. Lefebvre, Fr. Beer, Fr. Dacosta, H Klosé, H. Leroy, J. Beer, J. Baermann, H. Bender, F. Vanderhagen, Gambaro, Garolli, Bimboni, Bassi, Liverani, Cavallini, Spina ..... 1548-49
Le son de la clarinette ..... 1549
Clarinette en si ♭, système Bœhm ..... 1552

**Conseils d'exécution** ..... 1555

---

*Le Basson*, par Letellier et Ed. Flament ..... 1556

**Historique du basson. Les origines de l'instrument** ..... 1556
Perfectionnement du basson en France ..... 1557
Les Hotteterre, Philidor Rausselet, Roset, Lot, les Delusse, Thiénot, Porthaux, les Savary, Galender, Simiot, G. Triebert, de Pezé, Adler, Halary, Winnen, G. Schubert, Bachman, A. Sax, Jancourt, Buffet, Crampon, Fr. Triebert, Bœhm, P. Gaumas, Evette et Schæffer, Letellier, Lecomte et Cie, Sellner, Robert, Goussou ..... 1557-58

Pages

La fabrication du basson à l'étranger ..... 1559
Résumé rétrospectif ..... 1559
Etendue de l'instrument de son invention à nos jours ..... 1559

**L'instrument actuel** ..... 1559
L'anche ..... 1560
Le contrebasson ..... 1561
Stamby, Schuster, Raumann, Adler, Triebert, A. Marzoli, Evette et Schæffer, Selmer, Cerveny, Morton, Hasenius, Besson, Heckel. 1561-1562

**Emploi du basson** ..... 1562
1). Emploi du basson à l'orchestre ..... 1562
Wagner, Reyer ..... 1563
2). Le contrebasson à l'orchestre et son histoire. 1563
Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Reyer, Mendelssohn, Strauss, A. Thomas, Verdi, Saint-Saëns, Massenet, Vidal, Erlanger, Dukas ..... 1563-64
3). Emploi du basson en concertiste ..... 1564
4). De la respiration ..... 1565
5). Les intervalles ..... 1566
6). Le détaché ..... 1566
7). Les arpèges ..... 1567
8). Le trille ..... 1567
9). Les notes à double doigté ..... 1568
10). Le coup de langue ..... 1568
11). Les nuances inexécutables ..... 1569
12). La sonorité ..... 1569

**Le basson à l'orchestre** ..... 1570
Cambert, Lully, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Schubert, Verdi, Meyerbeer, Wagner. — Catel, Lesueur. 1570
1). Le basson dans les œuvres de Haydn ..... 1571
2). Le basson dans les symphonies de Beethoven. 1572
3). Mendelssohn ..... 1579
4). Berlioz ..... 1580
5). A. Thomas ..... 1581
6). Bizet ..... 1581
7). Liszt ..... 1582
8). Rimsky-Korsakoff ..... 1582
9). Tchaikowsky ..... 1583
10). Saint-Saëns ..... 1583
11). R. Strauss ..... 1584
12). V. d'Indy ..... 1585
13). Charpentier ..... 1585
14). Dukas ..... 1585
Le basson et la musique de chambre ..... 1585
Œuvres de musique de chambre comportant le basson ..... 1587

**Les virtuoses du basson** ..... 1587
Ozi, Rogat, Layer, Devienne, Courtin, Dossion, Fougas, Savary, Barizel, Melchior, Reickmans, Rethaler, Bauman, Cokken, Divoir, Willent-Bordogni, Molet, Jancourt, Espaignet, Linof, Verroust, Gautier de Savignac, Villaufret, Lalande, Bourdeau, Letellier, Flament ..... 1587-92
Principaux solistes actuels ..... 1592

**Enseignement du basson** ..... 1592
Le basson au Conservatoire de Paris ..... 1592
Répertoire du virtuose bassoniste ..... 1594
Conclusion ..... 1595

---

*La trompette et le cornet*, par M. Franquin ..... 1596

**Origine de la trompette.** Son usage dans l'antiquité ..... 1597
Emploi de la trompette dans les orchestres ..... 1599
Bach et Haendel ..... 1599

**Les représentants du genre trompette et leur emploi** ..... 1606
1). Trompette simple ..... 1606
2). Trompette à coulisse ..... 1607
3). Trompette à clefs ..... 1607
4). Bugle ..... 1608
5). Trompette à pistons ..... 1608

Pages.
6). La trompette en ut moderne ..... 1610
7). Nouvelle trompette en ut à 5 pistons ..... 1613
8). Tons à employer de préférence ..... 1614
9). Traité d'orchestration de Berlioz ..... 1615
10). Trompettes en ré aigu et au-dessus ..... 1619
11). Trompettes antiques ..... 1619
12). Registre de chaque trompette spéciale en notes écrites ..... 1620
13). Pistons ..... 1621
14). Tableau des tonalités de la plupart des instruments de cuivre ..... 1622
15). Tableau explicatif de l'écriture pour les trompettes ..... 1623

**Le cornet** ..... 1624
Cornet à pistons ..... 1625
Technique de la trompette et du cornet ..... 1628
1). Coulisses ..... 1628
2). Coulisse d'accord ..... 1629
3). Tonalités ..... 1629
4). Perce ..... 1630
5). Embouchure ..... 1630
6). Les bords ..... 1633
7). Bassin ..... 1633
8). Grain ..... 1633
9). Placement de l'embouchure sur les lèvres ..... 1634
10). Lèvres ..... 1634
11). Intonation ..... 1634
12). Emission, Doigté ..... 1635
13). Couac ..... 1635
14). Coup de langue ..... 1636
15). Respiration ..... 1636
16). Armure ..... 1636
17). Difficultés ..... 1637

---

*Le cor*, par J. Penable ..... 1638
**Le cor dans l'antiquité** ..... 1638
Le cor de chasse ou trompe ..... 1640
Le cor simple naturel ou cor d'harmonie ..... 1641
Le cor à pistons ..... 1642
**Emploi du cor** ..... 1643
Praetorius, Fux, Hampl ..... 1643
J. J. Rousseau, Méhul, Bach, Haendel, Gluck, Weber, Beethoven, Salieri, Bellini, Weber, Mendelssohn, Wagner, Meyerbeer, Reyer, Berlioz ..... 1643-47
**Les cornistes célèbres** ..... 1647
Rodolphe, Marès, Lebrun, Duvernoy, Punto, Ziring, Spandau, Neumann, Lietzeb, Schon, Amon, les Belloli, Artot, etc ..... 1647-48

---

*Le trombone*, par G. Franbrin ..... 1649
Avant-propos ..... 1649
**Origine et historique du trombone** ..... 1649
La famille des trombones ..... 1651
Trombone contrebasse ..... 1651
Halary, Fournier, Maquarre ..... 1652
Trombone basse ..... 1652
Tuba ..... 1653
Labbaye, D. Jahn, Ad. Sax ..... 1653-1654
Trombone ténor ..... 1654
Trombone à 6 pistons ..... 1655
Trombone alto ..... 1655
Bach, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Berlioz, Wagner ..... 1656
Trombone soprano ..... 1656
Bach, Gluck ..... 1656
Trombone piccolo ..... 1657
**Enseignement et emploi du trombone** ..... 1657
Cherubini, Vobaron, Dieppo ..... 1657
Berlioz, Halévy, A. Thomas, Delisse, Allard, Conillaud ..... 1657-58
Bach, Haendel, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz C. Franck, Saint-Saëns, d'Indy ..... 1658-59

---

*Le saxophone*, par V. Thiels ..... 1660
**Historique et description du saxophone** ..... 1660
Ad. Sax ..... 1660
Famille des saxophones ..... 1660-1662
La voix du saxophone ..... 1662
Gevaert, Berlioz, Rossini, Meyerbeer ..... 1662-63
**Emploi et enseignement du saxophone** ..... 1663
Bizet, Massenet, Paladilhe, A. Thomas, Charpentier, Erlanger, R. Strauss, d'Indy, Messager, Vidal ..... 1663
Auber, Ad. Sax ..... 1664

---

*Le sarrusophone*, par R. Leruste ..... 1665
**Origine et description de l'instrument** ..... 1665
Gautrot, Sarrus ..... 1665
Famille de 9 types ..... 1665
**Emploi du sarrusophone** ..... 1668
Gounod, Saint-Saëns, Massenet, liste des œuvres où le sarrusophone est employé ..... 1668-1673

---

*Le tuba*, par J. Brousse ..... 1674
**Historique du tuba** ..... 1674
Famille des tubas ..... 1674
**Emploi du tuba** ..... 1676
Wagner, Lalo, Reyer, Vidal, Balakirew, R. Strauss ..... 1676-79
**Jeu et enseignement du tuba** ..... 1679-1680

---

*Notes sur le serpent et l'ophicléide*, par P. Garnault ..... 1681
Le serpent ..... 1681
L'ophicléide ..... 1683
Bibliographie ..... 1683

---

*Les timbales, le tambour et les instruments à percussion* par J. Baggers ..... 1684
**Origine et historique de la timbale** ..... 1684
**Description et emploi de la timbale** ..... 1688
Lully, Haydn, Mozart, Beethoven, Reicha, Berlioz, Meyerbeer ..... 1689-1691
Modèles et fabrication des timbales ..... 1691
Dimensions de divers modèles de timbales à cercle dépendant ou indépendant ..... 1693
**Compositeurs et chefs d'orchestre ayant été timbaliers** ..... 1694
Schneitzhoeffer, Hérold, Berlioz, Adam, Semet, Pasdeloup, Guiraud, Paladilhe, Massenet, de Groot, E. Pessard, J. Weber, Chabrier, Thibaut, Varney, d'Indy, P. Hillemacher, G. Marie, L. Lambert, Demarquette ..... 1694-1695

---

**Le tambour** ..... 1695
**Origine et historique du tambour** ..... 1695
Différents modèles de tambours avant été en usage dans l'armée ..... 1697
Description du tambour ..... 1698
Manière de jouer du tambour. Les roulades ..... 1699-1701
Le tambour-major ..... 1701
**Instruments de fantaisie introduits dans les orchestres** ..... 1702
Tambourin ..... 1702
Tambour de basque ..... 1703
Tabourka ..... 1703
Grosse caisse ..... 1703
Cymbales ..... 1703
Crotales ..... 1704
Petites cymbales chinoises ..... 1704
Tam-tam ..... 1704
Cloches ..... 1704
Agiosymandrum ..... 1704

Pages.
Clochettes et jeux de timbres ..... 1704
Grelots ..... 1705
Chapeau chinois ..... 1705
Triangle ..... 1705
Sistre ..... 1705
Castagnettes ..... 1705
Fouet ..... 1705
Xylophone ..... 1705
Claque-bois ..... 1706
Lithophone ..... 1706
Rossignol ..... 1706
Caille ..... 1706
Coucou ..... 1706
Canonnière ..... 1706
Glockenspiel celesta ..... 1706
Verre-harmonica ..... 1706
Artifices de théâtre employés dans les coulisses. 1707
Vent ..... 1707
Pluie ..... 1707
Grêle ..... 1707
Tonnerre ..... 1707
Chemin de fer ..... 1707
Fusillade ..... 1707

---

*La facture des instruments à archet*, par L. Greilsamer ..... 1708
**Première apparition du violon et de sa famille** .. 1708
Supériorité de la lutherie italienne ..... 1709
**Les principaux luthiers** ..... 1710
1) Italie (par centres de lutherie) ..... 1710
Brescia, Crémone, Florence Gênes, Livourne, Milan, Mantoue, Naples, Padoue, Pesaro, Rome, Saluzzo, Trévise, Turin, Venise. 1710-1720
Tieffenbrucker ..... 1720-21
2) France ..... 1721
Lille, Lyon, Mirecourt, Nancy, Paris, Strasbourg ..... 1721-22
3) Allemagne ..... 1722
Absam, Berlin, Bozen, Dresde, Eisenach, Füssen, Innsbruck, Iéna, Langenfeld, Leipzig, Mayence, Mittenwald, Munich, Nurenberg, Pragne, Vienne ..... 1722-24
4 Angleterre ..... 1724
Brampton, Edimbourg, Londres, Salisbury .. 1724-25
5) Belgique, et Hollande ..... 1725
Amsterdam, Anvers, Bruxelles, La Haye, Tournay ..... 1725
6) Espagne et Portugal ..... 1725
Barcelone, Lisbonne, Madrid ..... 1725
**La construction** ..... 1725
Description du violon, de l'alto, du violoncelle et de la contrebasse ..... 1725
Les matériaux ..... 1728
Les outils ..... 1729
Les modèles ..... 1732
Les moules et leur montage ..... 1732
La table d'harmonie, les ouïes, la barre ..... 1735
Procédés modernes pour voûter et creuser les tables ..... 1735
Démoulage et tablage ..... 1735
Le manche, la poignée ..... 1736
La touche ..... 1736
L'âme et sa pose ..... 1737
Le chevalet ..... 1737
Les cordes ..... 1738
Le vernis ..... 1738
La mentonnière, le piquet, la sourdine ..... 1740
La réparation ..... 1740
Réparations de la table ..... 1740
Réparations du fond ..... 1742
Réparations aux éclisses ..... 1742
Réparations du chevillier et de la tête ..... 1742
Le recoupage et l'agrandissement ..... 1743
Mesures principales ..... 1744
**L'archet** ..... 1744
La fabrication ..... 1747
Poids et mesures de l'archet ..... 1748
La colophane ..... 1748
Les archetiers ..... 1748
**La viole d'amour, le baryton, la pochette** ..... 1749
La viole d'amour ..... 1749
Le baryton ..... 1750
La pochette ..... 1751
Index bibliographique ..... 1752

---

*Les violes*, par P. Garnault ..... 1753
**Origine des instruments du quatuor d'archets** .. 1753
Préliminaires. Origine de l'archet ..... 1753
L'archet et le cronth ..... 1754
Lyra, rubèbe, rebec, gigue, viele d'archet ..... 1756
La vièle d'archet et la ménestrandie ..... 1757
La trompette marine ..... 1757
Violes et violettes ..... 1760
L'archet ..... 1766
Les violes et le violon ..... 1767
La technique, les violistes ..... 1768
Le baryton ..... 1779
La viole d'amour ..... 1781
Violetta marina. — Pardessus de viole ..... 1790
Quinton et viola pomposa ..... 1791
Viole d'Orphée ..... 1791
Heptacorde de Raoul et Vuillaume ..... 1792
Arpeggione ou guitare d'amour ..... 1792
Acolipolyka ..... 1792
Baryton de Battanchon ..... 1792
Piccolo violino Stelzner et Leo Sir ..... 1793

---

*Le violon*, par A. Lefort et M. Pincherle ..... 1794
I) **Origines du violon** ..... 1794
II) **Emplois du violon** ..... 1797
III) **Technique et pédagogie** ..... 1800
Tenue et accord du violon ..... 1801
Technique de la main gauche ..... 1804
L'archet ..... 1811
Ornementation, trille, vibrato ..... 1821
Double corde ..... 1823
Arpège ..... 1829
Harmoniques ..... 1831
Pizzicato ..... 1832
**Les virtuoses du violon** (classés par écoles) ..... 1835
L'enseignement du violon au Conservatoire de Paris ..... 1837

---

*L'alto*, par Th. Laforge ..... 1838
L'archet ..... 1839

*Le violoncelle* par G. Alary ..... 1840
**La question des origines** ..... 1840
Caractère et technique du violoncelle ..... 1844
**Emploi du violoncelle** ..... 1849
Le violoncelle à l'orchestre ..... 1849
Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Wagner, Franck, Lalo, Brahms, Saint-Saëns ..... 1849-60
Le violoncelle dans la musique de chambre .... 1860
Boccherini, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Lalo, Saint-Saëns, Bernard, Boellmann. 1860-1879
**Le violoncelle dans le solo. — Les violoncellistes célèbres** ..... 1879
Battistini, Boccherini, Duport l'aîné, J.-L. Duport, Romberg, Dotzaüer, Servais, Franchomme, Jacquard, Delsart, Davidoff, Popper, Platti.
Concertos de Schumann, Lalo, Saint-Saëns, Brahms ..... 1879-82

Pages.

Quelques observations sur l'étude du violoncelle ..... 1882-85

---

*La contrebasse*, par Ad. Soyer ..... 1886
**Origine et évolution de la contrebasse** ..... 1886
Octobasse ..... 1889
L'archet ..... 1889
**Emploi de la contrebasse** ..... 1890
**Enseignement et virtuoses de la contrebasse** ... 1890
Chénier, Lami, Schapft, Labro, Verrimst, Viseur, Charpentier, Nanni ..... 1890
J. Kaemfer, Dragonetti, Bottesini ..... 1891

---

*La harpe. — Des origines au commencement du dix-septième siècle* par M. Pinchbrle.. 1892
Avant-propos ..... 1892
**La harpe dans l'antiquité orientale** ..... 1893
Egypte ..... 1893
Chaldée, Assyrie ..... 1898
Orient et Extrême-Orient ..... 1900
Grèce et Rome ..... 1902
**Haut moyen âge** ..... 1904
Légendes ..... 1904
Prémoyen âge ..... 1905
Irlande ..... 1906
Anglo-Saxons et Angleterre propre ..... 1909
Pays de Galles ..... 1909
Ecosse ..... 1910
Nord primitif ..... 1910
Germains ..... 1911
Gaule. France primitive ..... 1912
**Moyen âge** ..... 1912
Irlande ..... 1912
Pays de Galles, Angleterre, Ecosse ..... 1914
Pays germaniques ..... 1917
France et Flandres ..... 1918
Tenue et technique primitives ..... 1920
Symbolisme de la harpe ..... 1922
**Renaissance** ..... 1923
Iles-Britanniques ..... 1923
France ..... 1924
Pays germaniques ..... 1925
Italie ..... 1925
Espagne et Portugal ..... 1927
La musique de harpe à la fin de la Renaissance. 1927

---

*La harpe et sa facture*, par A. Blondel ..... 1928
**Origine de la harpe** ..... 1928
Le corps sonore ..... 1932
La console ..... 1932
La colonne ..... 1932
La cuvette ..... 1932
La mécanique ..... 1932
De l'accord de la harpe à double mouvement d'Erard ..... 1933
Des bémols ..... 1933
Des dièses ..... 1933

---

*La harpe et sa technique*, par A. Hasselmans.... 1935
**Evolution et technique de l'instrument** ..... 1935
Exemples de combinaisons ..... 1939
**Enseignement et virtuoses de la harpe** ..... 1939
Naderman, A. Prumier ,Labarre, C. Prumier, A. Hasselmans, M. Tournier ..... 1939
Ch. Bochsa, Dizi, Th. Labarre, les frères Godefroid, Parish-Alvars, d'Alvimare, Gatayes, Désargues ..... 1939-41

---

*La harpe chromatique et sa facture*, par G. Lyon. 1942
La harpe chromatique sans pédales Pleyel (système G. Lyon) ..... 1942
**Origine** ..... 1942
Principe ..... 1942
Tirage des cordes ..... 1945
Accord tempéré de la harpe ..... 1954
**Création de l'enseignement de la harpe chromatique sans pédales. — Résultats artistiques acquis** ..... 1955
Possibilités d'exécution et de composition ..... 1956
Avantages artistiques et pratiques ..... 1956
Critiques de la harpe chromatique ..... 1957
**Technique de l'écriture pour harpe chromatique sans pédales** ..... 1958
Facilité des études ..... 1965
Ouvrages didactiques ..... 1965
La harpe-luth ..... 1965
La harpe intégrale ..... 1967

---

*La harpe chromatique et sa technique*, par Mme R. Lénars ..... 1968
**La harpe chromatique sans pédales** ..... 1968
Description de l'instrument ..... 1968
**Ecriture et technique de l'instrument** ..... 1968-71

---

*Le luth*, par Mme A. Mairy et par L. de la Laurencie ..... 1972
**I. Le problème des origines du luth. Evolution de l'instrument** ..... 1972
**II. Emploi du luth. Les principaux luthistes** .... 1978
Ecole italienne ..... 1980
Ecoles allemande et autrichienne ..... 1980
Ecole française ..... 1981
Ecole des Pays-Bas ..... 1982
Ecole anglaise ..... 1982
Ecole polonaise ..... 1983
**III. Technique et pédagogie** ..... 1983
Accord du luth ..... 1985
Notation ..... 1986
Tenue de l'instrument. Position des mains ..... 1989

---

*La mandoline*, par S. Ranieri ..... 1991
**Origine et description de la mandoline** ..... 1991
**Emploi de la mandoline dans la musique** ..... 1992
Orchestre à plectre ..... 1993
**Technique et pédagogie** ..... 1995

---

*La guitare* par E. Pujol ..... 1997
**Aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument** ..... 1997
Guitare et vihuela ..... 2000
Dix-septième siècle ..... 2000
Dix-huitième siècle ..... 2010
Dix-neuvième siècle ..... 2012
**La guitare actuelle** ..... 2015
**Les hommes célèbres et la guitare** ..... 2016
Les facteurs ..... 2018
Les transcriptions ..... 2018
Considérations générales ..... 2019
**Exposé de la technique de l'instrument** ..... 2019
Nomenclature des parties de l'instrument ..... 2019
Les cordes ..... 2020
Accord ..... 2020
Etendue et ressources de l'instrument ..... 2021
Position de la guitare ..... 2022
Main droite ..... 2022
Main gauche ..... 2022
Production du son ..... 2023
Disposition des notes ..... 2023

Pages.
Accords ..... 2029
**Technique de la main gauche** ..... 2029
Doigté de la main gauche ..... 2029
Notes coulées ..... 2030
Trilles ..... 2031
Glissés ..... 2031
Portamento ..... 2031
Notes données exclusivement par la main gauche. 2031
Le barré ..... 2031
Vibrato ..... 2032
**Technique de la main droite** ..... 2032
Doigté de la main droite ..... 2032
Arpèges ..... 2032
Tremolo ..... 2033
Pizzicato ..... 2033
**Sonorités spéciales** ..... 2033
Sons harmoniques ..... 2033
Harmoniques à l'octave ..... 2034
Différentes qualités du son sur une même corde. 2034
Campanelas ..... 2034
Tambora ..... 2034
Effet de roulement de tambour ..... 2035
Effets lointains ..... 2034
Rasgueado ..... 2034
Quelques conseils aux débutants ..... 2035

*Le clavecin*, par A. Schaeffner ..... 2036
**Facture** ..... 2037
Instruments à cordes pincées ..... 2037
Instruments à cordes frappées ..... 2048
Instruments combinés ..... 2053
**Rôle de ces instruments et pédagogie** ..... 2056-2060

*Le piano et sa facture*, par A. Blondel ..... 2061
Avant-propos ..... 2061
**Des ancêtres du piano** ..... 2061
Le clavicorde ..... 2061
L'épinette ..... 2062
Le clavecin ..... 2062
**Les débuts du piano** ..... 2063
Le piano droit ..... 2066
Le croisement des cordes ..... 2069
Le châssis de fer ..... 2069
**Construction du piano** ..... 2069
De l'accord des pianos ..... 2071
Comment on accorde un piano ..... 2071
Observations importantes ..... 2072

*Le piano et sa technique*, par L. E. Gratia et Alph. Duvernoy ..... 2073
Evolution de l'instrument ..... 2073
Origine du piano ..... 2073
**Le rôle du piano** ..... 2083
**Technique et pédagogie** ..... 2084
Méthodes de piano ..... 2086
**Compositeurs et virtuoses** ..... 2086
Littérature du piano ..... 2086

*Les instruments automatiques*, par R. Lyon ..... 2117
Définitions et origines ..... 2117
**Dispositions générales des appareils automatiques** ..... 2118
Le piano automatique reproducteur d'œuvres pianistiques ..... 2119
Les notes ..... 2119
Le mouvement ..... 2120
Les nuances ..... 2120
Les accessoires ..... 2122
Solutions électriques ..... 2122
**Transcriptions spéciales** ..... 2122
L'orgue automatique ..... 2126
Le violon automatique ..... 2127
L'orchestre automatique ..... 2127

**Errata et addenda** ..... 2127

VOLUME IV

**ORCHESTRATION. — MUSIQUE LITURGIQUE DES DIFFÉRENTS CULTES**

*L'art de diriger*, par P. Tafyanel ..... 2129
Considérations générales ..... 2129
Les gestes du chef d'orchestre ..... 2133

*De l'orchestration militaire et de son histoire*, par A. Soyer ..... 2135
Avant-propos ..... 2135
**1re période. De l'antiquité à la fin du dix-huitième siècle** ..... 2145
**2e période. De la fin du dix-huitième à la fin du dix-neuvième siècle** ..... 2144
Petite fanfare ..... 2157
Moyenne fanfare ..... 2158
Grande fanfare ..... 2158
Petite harmonie ..... 2160
Moyenne harmonie ..... 2161
Grande harmonie ..... 2162
**3e période. L'orchestration moderne** ..... 2162
Flûtes ..... 2165
Hautbois ..... 2166
Bassons ..... 2168
Sarrusophones ..... 2168
Clarinettes ..... 2172
Saxophones ..... 2176
Cornets ..... 2179
Trombones à pistons ..... 2182
Trombones à coulisse ..... 2183
Cors ..... 2186
Cornophones ..... 2187
Saxhorns ..... 2188
Batterie ..... 2191

*Histoire de l'orchestration*, par G. Pierné et H. Woollett ..... 2215
**Première partie. — L'orchestre en France et en Italie des origines au dix-septième siècle.** ..... 2215
Les origines ..... 2215
Monteverdi ..... 2220
**L'orchestre en France de Lulli à Gluck** ..... 2224
Cambert, Lulli, Charpentier, Marais ..... 2224
Rameau ..... 2228
Philidor ..... 2235
**L'orchestre en Allemagne avant Gluck** ..... 2236
Bach et Haendel ..... 2241
**L'orchestre de Gluck** ..... 2256
**Les successeurs de Gluck et l'aube de l'opéra comique** ..... 2278

*La liturgie israélite*, par J. Franck ..... 2287
Offices ..... 2287
Accents toniques ..... 2287
**Chants traditionnels** ..... 2288

*Musique liturgique et religieuse catholique*, par E. Gigout ..... 2315
Musique liturgique ..... 2315
Musique religieuse ..... 2325
Français ..... 2326
Flamands et Néerlandais ..... 2326
Espagnols et Portugais ..... 2327
Allemands ..... 2327

Pages.
Italiens ..... 2327
**Annexe** : ..... 2327
Les Noëls et les Cantiques ..... 2329

*La forme musicale de la messe* par E. Borrel .. 2331

*L'art du maître de chapelle*, par D. C. Planchet .. 2337
**La formation des voix** ..... 2338
**Le chant liturgique** ..... 2339
L'accompagnement du plain-chant ..... 2340
Les modes ..... 2341
Les accords ..... 2345
Le contrepoint ..... 2346
**La musique** ..... 2346
Du texte ..... 2349
De la forme extérieure ..... 2349
**Les offices** ..... 2351
La messe ..... 2351
Les vêpres ..... 2352
Saluts ..... 2353

*Les chants religieux de l'Eglise orthodoxe russe*, par C. Bourdeau ..... 2355
**L'antiquité et les instruments** ..... 2355
Plain-chant autrement dit chant mélodique ou chant à l'unisson ..... 2357
**Le chant religieux de l'Eglise orthodoxe** ..... 2360
Chant d'église à plusieurs parties ..... 2361
**Des principaux compositeurs de musique religieuse en Russie** ..... 2364
Bérézowski ..... 2364
Bortniansky ..... 2366
Vinogradow ..... 2370
Tourtchaninow ..... 2374
Lvoff ..... 2377
Glinka ..... 2384
Bachmetiew ..... 2387
Kotchenowsky ..... 2391
Arensky ..... 2395
Opinions de plusieurs archéologues sur le chant ecclésiastique en Russie ..... 2396

*La musique dans le culte protestant*, par I. Picard ..... 2399
Avant-propos ..... 2399
**Eglise luthérienne** ..... 2399
J. Eccard ..... 2404
L. Hassler ..... 2405
J. Crüger ..... 2406
J. S. Bach ..... 2407
**Eglise anglicane** ..... 2413
J. Stainer ..... 2416
**Eglise réformée** ..... 2419

*Histoire de l'orchestration*, par G. Pierné et H. Woollett. — 2e partie ..... 2445
**L'orchestre symphonique avant Haydn** ..... 2445
Les contrapunctistes des XVe et XVIe siècles ..... 2445
Les premiers violonistes et le concerto grosso .. 2446
Les symphonistes ..... 2453
**Haydn et Mozart** ..... 2460
Haydn ..... 2460
Mozart ..... 2465
**Beethoven** ..... 2476
**La symphonie après Beethoven** ..... 2488
Schubert ..... 2488
Mendelssohn ..... 2489
Schumann ..... 2494
Spohr ..... 2500
**L'époque rossinienne** ..... 2502
Boïeldieu ..... 2505
Rossini ..... 2506
Meyerbeer ..... 2511
Halévy ..... 2520
Auber ..... 2531
Donizetti ..... 2532
Weber ..... 2535
**Berlioz** ..... 2540
**L'Ecole moderne française de F. David à J. Massenet** ..... 2551
F. David ..... 2551
A. Thomas ..... 2553
Ch. Gounod ..... 2554
G. Bizet ..... 2555
E. Reyer, E. Lalo, L. Delibes ..... 2562
E. Chabrier ..... 2564
J. Massenet ..... 2567
**Richard Wagner** ..... 2570
**L'orchestre moderne en Allemagne** ..... 2598
Fr. Liszt ..... 2602
Joh. Brahms ..... 2605
Ant. Bruckner ..... 2607
G. Mahler ..... 2609
M. Reger et R. Strauss ..... 2619
**L'Ecole russe** ..... 2635
M. Balakirew ..... 2636
Tschaikowsky ..... 2637
A. Borodine ..... 2641
Moussorgsky ..... 2642
Rimsky Korsakow ..... 2642
Glazounow, Scriabine ..... 2647
Stravinsky ..... 2650
**Ecoles étrangères modernes** suite. — **Italie** .... 2653
**Espagne** ..... 2657
**Angleterre et Scandinavie** ..... 2667
**Tchécoslovaquie** ..... 2660
**Belgique** ..... 2661
**L'Ecole française contemporaine** ..... 2666
C. Saint-Saëns ..... 2666
Vincent d'Indy ..... 2676
P. Dukas ..... 2685
Cl. Debussy ..... 2688
Fauchelle ..... 2700
M. Ravel ..... 2701
Erlanger, G. Huc, Roland, Bachelet, Roparts, Séverac, A. Bruneau, Fl. Schmitt, A. Roussel ..... 2707

**Appendice** ..... 2712
Dernière évolution ..... 2712

VOLUME V

ESTHÉTIQUE. — CHORÉGRAPHIE

*Le contrepoint*, par E. Coots ..... 2719
**Le contrepoint** ..... 2719
Deux méthodes pour enseigner le contrepoint .. 2720
Le contrepoint rigoureux ..... 2721
Le chant donné ..... 2721
La forme mélodique du contrepoint ..... 2722
Théorie du contrepoint rigoureux ..... 2723
Le contrepoint simple ..... 2723
Contrepoint à 2 parties ..... 2723
1re espèce. Note contre note ..... 2723
2e espèce. Deux notes contre une ..... 2724
3e espèce. Quatre notes contre une ..... 2726
4e espèce. Syncopes ..... 2727
5e espèce. Contrepoint fleuri ..... 2729
Contrepoint à 3 et à 4 parties ..... 2730

Pages.

Règles communes aux contrepoints à 3 et 4 parties ..... 2734
Du redoublement des voix ..... 2735
Des rencontres de notes ..... 2736
Contrepoint à 6, 7 et 8 parties ..... 2739
Du contrepoint double ou renversable à 2 parties ..... 2740
Du contrepoint triple et quadruple ..... 2742
Du contrepoint en imitation. Le canon ..... 2742
Imitation par mouvement direct ou semblable .. 2743
Imitation par mouvement contraire ..... 2744
Imitation par augmentation et par diminution ... 2745
Le canon ..... 2746

**Conclusion** ..... 2749

*La fugue*, par A. Sérieyx ..... 2751

*Monodie et lied*, par Th. Gerold ..... 2757

**Les formes de la musique vocale de l'antiquité.** 2757

**Les chants de l'Eglise romaine** ..... 2761
Les hymnes ..... 2761
Les proses ou séquences ..... 2763
La psalmodie ..... 2763

**La monodie profane au moyen âge** ..... 2769
Les compositions de caractère épique ..... 2769
Les lais ..... 2770
Les compositions musicales des troubadours et trouvères ..... 2773
L'accompagnement instrumental des pièces vocales ..... 2790
Les innovations introduites au XIVe siècle ..... 2792
Les chansons dites populaires ..... 2797

**Les chants religieux protestants du seizième siècle** ..... 2807
Influence de la Pléiade sur la mélodie française. 2810

**Le Lied à plusieurs voix au seizième siècle** ... 2812

**Le renouveau de la mélodie lyrique au dix-septième siècle** ..... 2816

**Le dix-huitième siècle** ..... 2830

**L'école romantique** ..... 2844
De Schubert à Schumann ..... 2844
L'époque romantique en France ..... 2853
Le Lied en Allemagne après Schumann ..... 2856
Les écoles françaises de la fin du XIXe siècle .... 2863

*La chanson, populaire* par J. Tiersot ..... 2866
La chanson populaire, art primitif et spontané .. 2866

**Caractère traditionnel de la chanson populaire. L'art des illettrés** ..... 2867
Formes musicales. — Tons. — Modes. — Coupes. — Caractères généraux ..... 2868

**La chanson populaire en Europe** ..... 2870
France ..... 2870
Italie ..... 2895
Corse ..... 2903
Espagne ..... 2904
Portugal ..... 2914
Iles-Britanniques ..... 2916
Belgique et Pays-Bas ..... 2925
Allemagne ..... 2929
Suisse et Tyrol ..... 2934
Pays scandinaves ..... 2938
Russie ..... 2945
Pologne ..... 2953
Lusace ..... 2955
Tchécoslovaquie ..... 2956
Hongrie. — Les Tziganes ..... 2967
Serbie. — Les Slaves du Sud ..... 2970
Grèce ..... 2984
De la mer Egée à la mer Noire ..... 2989
Roumanie ..... 2989
Au Caucase. — L'Arménie ..... 2996
Hors d'Europe ..... 3000
Conclusion ..... 3001

**Bibliographie** ..... 3002

Pages.

La chanson populaire française ..... 3002
Anciens recueils de chansons ..... 3002
Recueils au XIXe et au XXe siècle ..... 3004
Chansons semi-populaires. — Vaudevilles. — Noëls ..... 3007
Ouvrages et études sur la chanson populaire française ..... 3008
Périodiques ..... 3008
La chanson populaire hors de France ..... 3008
Italie ..... 3009
Corse ..... 3009
Espagne ..... 3009
Portugal ..... 3010
Grande-Bretagne ..... 3010
Belgique et Pays-Bas ..... 3010
Suisse ..... 3010
Allemagne ..... 3011
Autriche ..... 3011
Pays Scandinaves ..... 3011
Lithuanie ..... 3012
Russie ..... 3012
Pologne ..... 3012
Lusace ..... 3012
Tchécoslovaquie ..... 3012
Hongrie ..... 3012
Iougoslavie ..... 3013
Bulgarie ..... 3013
Grèce ..... 3013
Turquie ..... 3013
Roumanie ..... 3013
Arménie ..... 3013
Hors d'Europe ..... 3013

*Le Motet*, par A. Gastoué ..... 3015
I. Diverses acceptions du terme motet. — Sa définition. — Matériel littéraire et musical. — Origines et emploi du motet ..... 3015
II. Le tenor dans l'ancien motet. — Ce qu'est le tenor. — Son rôle et son importance ..... 3019
III. Le motet à une voix ..... 3025
IV. Le motet à deux et trois voix ..... 3029
V. Le motet et l'imitation. — Le motet à quatre voix et plus ..... 3034
VI. Les grandes formes du motet. — Le motet à deux parties et le répons. — Le psaume. — La prose. — Le motet à plusieurs chœurs. — L'anthem. — Le motet à grand chœur ..... 3039
VII. Conclusions. — Fin de l'évolution du motet. — Son renouveau moderne ..... 3044

*Le Madrigal*, par Ch. Van den Borrèn ..... 3046

**Origine (quatorzième siècle)** ..... 3046
La frottola ..... 3047

**Les madrigaux du seizième siècle** ..... 3047
A. Willaert, Ph. Verdelot, A. Barré, J. Gero .. 3049
Arcadelt, C. di Rore ..... 3050
Le chromatisme ..... 3052

**Les trois étapes du madrigal au seizième siècle.** 3055
O. de Lassus ..... 3055
Palestrina, Ph. de Monte ..... 3058
Ruffo, Corteccia, D. da Nola, Waëlrant, Turnhout, Faignent, Castro, Cornet, Pevernage, Verdonck, de Wert ..... 3060
B. Donato, P. Vinci, Al. Striggio, Cl. Merulo, C. Porta, G. Animuccia, A. Padovano, A. Rota, G. M. Nanini ..... 3061

**Epanouissement du madrigal à la fin du seizième siècle** ..... 3062
Luca Marenzio ..... 3063
A. Gabrieli ..... 3065
G. Gabrieli ..... 3068
O. Vecchi ..... 3069
V. Bell'Haver, M. Asola, G. Gastoldi, B. Pallavicino, A. Falcone, R. Giovanelli, L. Leoni .. 3069
C. Gesualdo ..... 3069
Cl. Monteverdi ..... 3072

Pages.
Le madrigal dramatique ..... 3076
Le madrigal hors d'Italie et de Belgique ..... 3078
Cl. le Jeune, H. L. Hassler, Sweelinck ..... 3079
W. Byrd, Th. Morley, Th. Weelkes, J. Wilbye, Th. Tomkins ..... 3080

*Les airs de danse*, par Th. Gerold ..... 3082

**La musique de danse au moyen âge** ..... 3088
La basse-danse ..... 3101
Les danses stylisées ..... 3101
La suite ..... 3104
L'apogée de la suite ..... 3111

**Le menuet dans les sonates et symphonies** ..... 3111
Compositions isolées ..... 3114
Les airs de danse comme morceaux séparés ..... 3115
Autres danses étrangères ..... 3116

**Les airs de danse dans la musique dramatique** ..... 3121

*Les formes de la musique instrumentale*, par Ch. Lefebvre ..... 3121

**La sonate** ..... 3122
Sonates à plusieurs instruments et dérivés de la sonate ..... 3123

**Historique de la sonate** ..... 3123
Sonata da camera ..... 3123
Sonata da chiesa ..... 3124
Concerto da camera ..... 3125
Largo, Adagio, Andantino ..... 3125
Le thème ou air varié ..... 3125
Le troisième morceau : menuet, scherzo ..... 3126
Final ou Rondo ..... 3126
Variantes de formes dans la sonate et ses dérivés ..... 3127
Les derniers quatuors de Beethoven ..... 3127
Note sur la forme cyclique ..... 3127
Autres formes instrumentales ..... 3127

**La suite** ..... 3128

**Le poème symphonique** ..... 3128

**Ouverture. Prélude** ..... 3129

*Sonate et symphonie*, par G. de Saint-Foix ..... 3130

**Les origines** ..... 3130
Italie ..... 3132
Allemagne ..... 3137
France ..... 3140
Bibliographie ..... 3142

*La musique de chambre*, par M. Bay de Bussy-Bugnet ..... 3144

**Considérations générales** ..... 3144
Définition ..... 3144
Esthétique ..... 3144
Composition ..... 3146
Forme ..... 3146
Style ..... 3146

**Les œuvres** ..... 3147
Musique instrumentale ..... 3147
Solos ..... 3148
Duos ..... 3148
Trios ..... 3149
Quatuors ..... 3150
Quintettes ..... 3156
Sextuors ..... 3157
Septuors ..... 3157
Octuors ..... 3157
Nonettos, dixtuors ..... 3158
Instruments accompagnés ..... 3158
Cassations, divertis-sements, divers ..... 3158
Musique vocale ..... 3159
Adaptation musicale ..... 3161
Mélange des voix et des instruments ..... 3161
Arrangements ..... 3162
Catalogues ..... 3162

**Les compositeurs** ..... 3163
Les instruments ..... 3168
Les parties ..... 3170
Éditions modernes ..... 3170
Éditions anciennes. Manuscrits ..... 3170
Partitions ..... 3171
Éditeurs ..... 3171
Musique vocale ..... 3172
Les exécutants ..... 3172
Musique instrumentale ..... 3172
Musique vocale ..... 3173

**Développement de la musique de chambre** ..... 3173
Bibliographie ..... 3178

*La musique à programme*, par M. D. Calvocoressi ..... 3179
Définitions préliminaires ..... 4179

**Esquisse historique. Les primitifs** ..... 3180

**L'époque moderne** ..... 3183

**Théorie et esthétique** ..... 3185
Note bibliographique ..... 3190

*Du Théâtre musical*, par Ch. Malherbe ..... 3191

**Le théâtre en Grèce** ..... 3191

**Le théâtre latin** ..... 3197

**Moyen âge** ..... 3201
Théâtre religieux ..... 3202
Drames liturgiques ..... 3203
Drames semi-liturgiques ..... 3203
Théâtre laïque ..... 3205
Troubadours ..... 3205
Trouvères ..... 3207

**Le théâtre et la musique du quatorzième au quinzième siècle** ..... 3208

**Le seizième siècle** ..... 3213

**Le dix-septième siècle** ..... 3217
Création de l'opéra français ..... 3220
Lully ..... 3222

**Le dix-huitième siècle** ..... 3225
De Lully à Rameau ..... 3225
Rameau ..... 3226
Gluck ..... 3229
De Gluck à Spontini ..... 3232

**Le dix-neuvième siècle** ..... 3234
Spontini ..... 3234
Rossini ..... 3235
Auber, Meyerbeer ..... 3235
Berlioz ..... 3236
Gounod et Amb. Thomas ..... 3237

*Les formes dramatiques de Lully à Wagner*, par H. Busser ..... 3239
Lully ..... 3239
Campra, Destouches, Rameau ..... 3249
Purcell, Haendel ..... 3278
Gluck ..... 3286
Piccinni, Sacchini, Salieri ..... 3296
Méhul ..... 3302
Gossec, Cherubini, Spontini, Lesueur, Steibelt, Grétry, Mondonville, Philidor, Monsigny, Dalayrac, Nicolo, Boieldieu ..... 3317
Pergolèse, Paesiello, Cimarosa, Rossini, Bellini, Donizetti ..... 3326
Auber, Hérold, Meyerbeer, Halévy, Verdi ..... 3337
Mozart, Beethoven, Weber ..... 3347
Berlioz, Gounod, Wagner ..... 3356

*La musique de scène et l'adaptation musicale*, par L. Brémont ..... 3373
La musique de scène ..... 3373
Le mélodrame ..... 3377
L'adaptation musicale ..... 3379

*Les formes de l'oratorio*, par E. Borrel ..... 3385
L'oratorio italien ..... 3385
L'oratorio allemand ..... 3386
L'oratorio français ..... 3387

*La Cantate italienne à voix seule au dix-septième siècle* par H. Prunières ..... 3390

Pages.
Préliminaires ..... 3390
**Origines de la forme cantate** ..... 3390
Apparition du mot cantata chez Grandi (1620) ... 3395
**Caractère de la cantate à son début** ..... 3397
Monteverdi ..... 3397
Rovetta, Sancès, Ferrari, Milanuzzi ..... 3401
**Caractère de la cantate vers 1635** ..... 3401
D. Mazocchi ..... 3402
L. Rossi ..... 3404
Emules de L. Rossi ..... 3407
Savioni, Abattini, Marazzoli, Cesti, Caproli, Liberti, Bernabei, Masini, Tenaglia, dell'Arpa, Melani, Farina, Boccalini ..... 3407
Carissimi ..... 3407
Al. Stradella ..... 3408
Bassani, Scarlatti, Bononcini ..... 3409
Conclusion ..... 3410

*La Danse*, par Mme Bernay ..... 3411
**Introduction. Les origines de la danse** ..... 3411
**I. Danses chinoises, égyptiennes, hébraïques et hindoues** ..... 3411
Danses égyptiennes ..... 3412
Danses hébraïques ..... 3413
Danses hindoues ..... 3414
**II. Danses grecques, romaines et byzantines** ..... 3416
Danses romaines ..... 3420
Danses byzantines ..... 3421
**III. Danses japonaises, persanes et espagnoles** ..... 3421
Danses persanes ..... 3422
Danses espagnoles ..... 3423
**IV. Danses gauloises du moyen âge. Ambulatoires et macabres** ..... 3423
Danses du moyen âge ..... 3424
Danses portugaises ambulatoires ..... 3424
Danses ambulatoires en France ..... 3424
**V. Danses Renaissance, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV** ..... 3425
Les bals ..... 3428
La danse sous Louis XV ..... 3429
**VI. Danses sous la Révolution, le Directoire, l'Empire et la Restauration** ..... 3430
Danses sous le Directoire ..... 3431
Danses sous l'Empire et la Restauration ..... 3431
Les bals publics ..... 3431
Danses locales, étrangères et modernes. Danse russes et hongroises ..... 3431
Danses anglaises, écossaises, hollandaises ..... 3432
Danses mondaines ..... 3432
**VII. L'art de la danse à l'Opéra au dix-huitième siècle** ..... 3433
La Danse à l'Opéra, danses russes et italiennes. 3433
L'art chorégraphique ..... 3435
Les mimes et pantomimes ..... 3435
**Conclusion** ..... 3436

VOLUME VI

**PÉDAGOGIE. — PRIX DE ROME. — ÉCOLES. — CONCERTS. — THÉÂTRES. — PRESSE MUSICALE. — ARCHITECTURE ET SONORITÉ DES SALLES. — JURISPRUDENCE.**

*L'enseignement musical*, par Th. Dubois ..... 3437
Introduction ..... 3437
**L'enseignement musical au cours des âges** ..... 3437
Temps primitifs. — Antiquité ..... 3440
Moyen âge ..... 3443
Quatorzième, quinzième, dix-septième siècles .. 3444
Temps modernes ..... 3445
Le Conservatoire. — Ses vicissitudes ..... 3446
Les exercices publics ..... 3448
**L'enseignement musical actuel en France** ..... 3451
Pages.
Conservatoire national ..... 3451
Succursales. Ecoles nationales ..... 3452
Ecoles libres et diverses ..... 3453
**L'enseignement musical à l'étranger** ..... 3453
Allemagne. — Autriche ..... 3454
Italie ..... 3456
Milan ..... 3456
Turin, Venise, Bologne, Florence, Parme, Rome ..... 3457
Naples, Pesaro, Palerme ..... 3457
Belgique ..... 3458
Bruxelles ..... 3458
Liège ..... 3459
Gand ..... 3460
Anvers, Malines ..... 3461
Suisse ..... 3462
Genève ..... 3462
Russie ..... 3463
Ancien régime ..... 3463
Moscou ..... 3465
Saint Pétersbourg ..... 3465
Régime actuel ..... 3466
Conservatoires ..... 3466
Autres établissements ..... 3467
Angleterre et Amérique ..... 3467
Londres ..... 3467
Boston ..... 3467
Grèce ..... 3468
Conservatoire idéal ..... 3468
*L'enseignement dramatique*, par J. Claretie et J. Truffier ..... 3472
Considérations générales ..... 3472
De la science du théâtre ..... 3474
**L'enseignement dramatique actuel** ..... 3475
Opinions sur l'enseignement dramatique ..... 3476
Conclusion. Programme d'enseignement dramatique ..... 3477
*L'Institut de France et le prix de Rome*, par P. Landormy et J. Loisel ..... 3479
**L'institut de France et l'Académie des Beaux-Arts** ..... 3479
**La section de musique de l'Académie des Beaux-Arts** ..... 3481
1°. Historique ..... 3481
2°. Statuts de l'Académie des Beaux-Arts ..... 3481
3°. Fondations et legs faits à l'Académie ..... 3484
4°. Décrets et règlements pour les concours aux grands prix de Rome ..... 3488
Chapitre Ier. Dispositions générales ..... 3489
Chap. II : Organisation et police des concours .. 3490
Chap. III : Dispositions spéciales ..... 3491
Chap. IV : De la distribution des prix ..... 3492
Liste des membres de l'Académie des Beaux-Arts, section de musique ..... 3493
Listes des membres libres de l'Académie des Beaux-Arts ..... 3493
Liste des associés étrangers des Beaux-Arts ..... 3493
Liste des correspondants libres de l'Academie des Beaux-Arts. Composition musicale ..... 3494
Liste des correspondants libres de l'Académie des Beaux-Arts ..... 3494
Etat de l'Académie des Beaux-Arts section de musique au 1er janvier 1920 ..... 3495
**Biographies des membres de l'Académie des Beaux-Arts (section de musique) par ordre alphabétique** .....
Adam ..... 3495
Auber ..... 3497
Bazin ..... 3499
Berlioz ..... 3500
Berlon ..... 3503
Boïeldieu ..... 3504
Carafa ..... 3505
Catel ..... 3506

Pages.
G. Charpentier ..... 3508
Cherubini ..... 3509
Clapisson ..... 3512
Pél. David ..... 3513
Léo Delibes ..... 3514
Th. Dubois ..... 3516
G. Fauré ..... 3519
Gossec ..... 3522
Gounod ..... 3524
Grandmênil ..... 3526
Grétry ..... 3527
E. Guiraud ..... 3528
J. Halévy ..... 3529
Ch. Lenepveu ..... 3531
Lesueur ..... 3533
Victor Massé ..... 3535
Massenet ..... 3536
Méhul ..... 3541
Monsigny ..... 3542
Onslow ..... 3545
Paër ..... 3546
Paladilhe ..... 3548
H. Rabaud ..... 3549
H. Reber ..... 3550
A. Reicha ..... 3551
Ernest Reyer ..... 3552
Saint-Saëns ..... 3553
Spontini ..... 3559
Ambroise Thomas ..... 3562
Widor ..... 3564

**L'Académie de France à Rome** ..... 3565
1. Historique ..... 3565
2. Règlement de l'Académie de France à Rome (1908) ..... 3566
Chap. I. Personnel de l'Académie de France à Rome ..... 3566
Chap. II. Travaux des pensionnaires ..... 3567
Chap. III. Exposition des envois à Rome et à Paris ..... 3568
Chap. IV. De la retenue. Des mesures que peut entraîner la non-exécution des travaux obligatoires ..... 3569
Chap. V. — Règles d'ordre établies à l'Académie de France à Rome ..... 3569
3. Liste des lauréats des concours aux Grands Prix de Rome (de 1803 à 1920) ..... 3569
Modifications à apporter au texte des règlements. 3575

**Addenda** (œuvres de G. Fauré) ..... 3575

*L'enseignement de la musique en France et les Conservatoires de Province*, par Ed. Maubat ..... 3576

**Aperçus sur les formes de l'enseignement musical en France** ..... 3576
Schéma de sa philosophie historique ..... 3576
Fonctions sociales de l'enseignement musical .. 3592

**Les régimes administratifs des écoles de musique** ..... 3593
Ecoles privées ..... 3593
Ecoles municipales ..... 3593
Ecoles nationales ..... 3594
De l'enseignement ..... 3598
Organisation de l'enseignement ..... 3598

**Monographie des écoles de musique** ..... 3606
I. Ecoles nationales de musique ..... 3606
*a*. Succursales du Conservatoire national ..... 3606
*b*. Ecoles nationales de musique ..... 3609
II. Ecoles municipales de musique ..... 3611
III. Ecoles de musique privée ..... 3612
Tableau récapitulatif de la situation des Conservatoires et Ecoles de musique en 1920 ..... 3613

**Conclusions** ..... 3614

*L'Ecole de musique classique Niedermeyer* par G. Lefèvre et Mme Veuve H. Heurtel ..... 3617

Pages.
Création de l'Ecole ..... 3617
Programme de l'Ecole ..... 3617
Histoire de l'Ecole ..... 3618

*La Schola cantorum*, par Vincent d'Indy ..... 3622
I. Historique et origines de la Schola ..... 3622
II. Enseignement ..... 3623
III. Exécutions de concert ..... 3624
IV. But et avenir de la Schola ..... 3625
Conclusions ..... 3625

*L'Ecole normale de musique*, par A. Mangeot ... 3626
Organisation générale ..... 3626
Enseignement ..... 3627
Enseignement général ..... 3627
Enseignement général facultatif ..... 3627
Enseignements spéciaux ..... 3627
Cours d'interprétation pour artistes et virtuoses.. 3627

*Les Ecoles de la Légion d'honneur*, par E. Pessard ..... 3628
Maisons nationales d'éducation de la Légion d'honneur ..... 3628
Enseignement de la musique ..... 3629
Surintendantes de la Légion d'honneur ..... 3630
Grands Chanceliers de la Légion d'honneur ... 3630

*L'enseignement musical à l'école* par M. Chevais ..... 3631
De l'antiquité au XIXe siècle ..... 3631

**Les méthodes** ..... 3633
Méthodes intellectuelles. — Wilhem et son école — Les études théoriques et le solfège dans toutes les clefs ..... 3636
L'enseignement traditionnel ..... 3642
Méthodes de notation simplifiée ..... 3642
1). Méthodes modales ..... 3644
2). Méthodes chromatiques ..... 3648
La méthode directe. Delcasso, Laurent de Rillé, A. Dupaigne, J. Combarieu ..... 3649
La méthode rythmique ..... 3651
Dactylorythmie ..... 3654
La méthode intuitive et sensorielle. Comenius, J.-J. Rousseau, Pestalozzi, Frœbel, Nageli, Galin, Itard, Seguin, Mmes Pape-Carpentier, Montessori. — Pédagogie moderne ..... 3656

**Les programmes** ..... 3661
Ecoles primaires élémentaires. Ecoles primaires supérieures. Ecoles normales. L'explication des chefs-d'œuvre de l'art musical au lycée ... 3661
Instructions ministérielles ..... 3663
Ecole maternelle ..... 3664
Cours élémentaire ..... 3664
Cours moyen ..... 3664
Cours supérieur ..... 3664
Développement du programme. Liberté d'interprétation et de méthode. Les textes. Mesure de l'acuité auditive. La progression musicale. Les formes de l'enseignement musical. Les procédés. Les leçons pratiques ..... 3665

**Le chant à l'école** ..... 3669
Première culture vocale. Répertoire des écoles. Emprunts aux maîtres. Chants scolaires. Chansons populaires. Chansons mimées. Chansons-danses. Chants d'entrée et de sortie, du matin et du soir. Influence éducative ..... 3669

**Personnel enseignant** ..... 3671
Les instituteurs. Les professeurs spéciaux. L'inspection des écoles. Les examens et sanctions de l'enseignement musical. L'action. Sociétés corporatives, bulletins ..... 3671

**Appendice. A l'étranger** ..... 3674
En Angleterre ..... 3675
En Belgique ..... 3676
En Pologne ..... 3677

Pages.
En Espagne ... 3677
En Suisse ... 3678
En Allemagne ... 3680

*La Société des Concerts et les grandes associations symphoniques*, par A. Vernaelde ... 3684
Principaux concerts antérieurs à la fondation de la Société des Concerts ... 3684

**La Société des Concerts du Conservatoire** ... 3687
Règlement de la Société des Concerts ... 3691

**Principaux traits de l'histoire de la Société des Concerts** ... 3694
Les programmes de 1828 à 1913 ... 3697
La Société des Concerts depuis 1914 ... 3702
Les programmes (de 1919 à 1929) ... 3704
Les statuts ... 3706
La salle des Concerts ... 3707
Comité. Répétitions. Personnel de l'orchestre et des chœurs. — Abonnés ... 3708

**Concerts fondés depuis 1828** ... 3710
Association des Concerts Lamoureux ... 3710
Association artistique des Concerts Colonne ... 3712
Concerts Siraram ... 3713
Orchestre symphonique de Paris ... 3714

*L'Orphéon* par H. Radiguer ... 3715

**La vie et l'œuvre de B. Wilhem, créateur de l'enseignement scolaire du chant en France et fondateur de l'Orphéon** ... 3717
Les débuts de l'enseignement scolaire de la musique en France ... 3720
La « naturalisation » du chant en France par la méthode Wilhem ... 3721
Procédés pédagogiques de la méthode Wilhem ... 3722
La création de l' « Orphéon ». Mort de Wilhem ... 3726

**L'orphéon après Wilhem** ... 3726
La vie et l'œuvre d'Adolphe Sax ... 3732
Premiers travaux ... 3734
Réorganisation des musiques militaires ... 3736
La réorganisation des musiques militaires en 1845. — Création des orchestres d'harmonie et de fanfares modernes sur l'initiative et avec les instruments nouveaux d'Adolphe Sax ... 3738
La routine contre le progrès ... 3740
L'œuvre d'A. Sax ... 3742

**L'avenir de l'Orphéon** ... 3745

*Les théâtres musicaux subventionnés*, par A. Peytel ... 3748

**Le théâtre avant Louis XIV** ... 3748
I. Les premiers spectacles ... 3748
II. De 1402 à 1548 ... 3750
Les Confrères de la Passion ... 3756
Les Clercs de la Bazoche ... 3751
Les Enfants sans Souci ... 3752
Les interdictions du Parlement ... 3753
Mystères, jeux et soties ... 3755
III. De 1548 à Louis XIV ... 3755
Les Confrères de la Passion ... 3756

**Le théâtre de musique sous Louis XIV** ... 3762
Origine de l'Opéra ... 3762
La Comédie italienne et les petits théâtres ... 3767
Police, censure et droit des pauvres ... 3769

**Le Théâtre de musique de Louis XIV à la Révolution** ...
L'Opéra ... 3772
Les rapports de la Comédie française et de l'Opéra ... 3777
Les forains ... 3778
L'Opéra-Comique ... 3779
La Comédie italienne ... 3781
Les petits théâtres ... 3782
Police, censure et droit des pauvres ... 3784

**Le théâtre pendant la période révolutionnaire, de 1790 à 1806** ... 3787
La liberté des spectacles ... 3787
Police ... 3787
La censure sous la Révolution ... 3788
Le droit des pauvres sous la Révolution ... 3791
L'Opéra ... 3792

**Le théâtre depuis 1806** ...
Retour au régime du privilège ... 3795
Police ... 3798

**Le théâtre depuis 1864** ... 3799
Ouverture des salles de spectacle ... 3799
La police des salles de spectacle ... 3799
La censure ... 3800

**Les théâtres subventionnés** ... 3802
L'Opéra ... 3803
Caisse des retraites de l'Opéra ... 3807
L'Opéra-Comique ... 3813
Liste des premières représentations à l'Opéra-Comique de 1915 à 1929 ... 3817
Les salles de l'Opéra ... 3818
Les directeurs ... 3818
Les chefs d'orchestre ... 3819

**Liste chronologique des œuvres représentées à l'Opéra depuis l'origine** ... 3820

*L'édition musicale*, par J. Durand ...
Historique ... 3834
Technique ... 3844

*Notation musicale à l'usage des aveugles d'après le procédé Louis Braille*, par A. Mahaut ... 3836
Table générale des signes ... 3840

*Notes sur la presse musicale en France*, par A. Pougin ... 3841

*Théâtres et salles de concert*, par V. Beavette ... 3860

*Sonorité des salles*, par G. Lyon ... 3873

*Le théâtre et les auteurs*, par A. Peytel ... 3875

APPENDICE

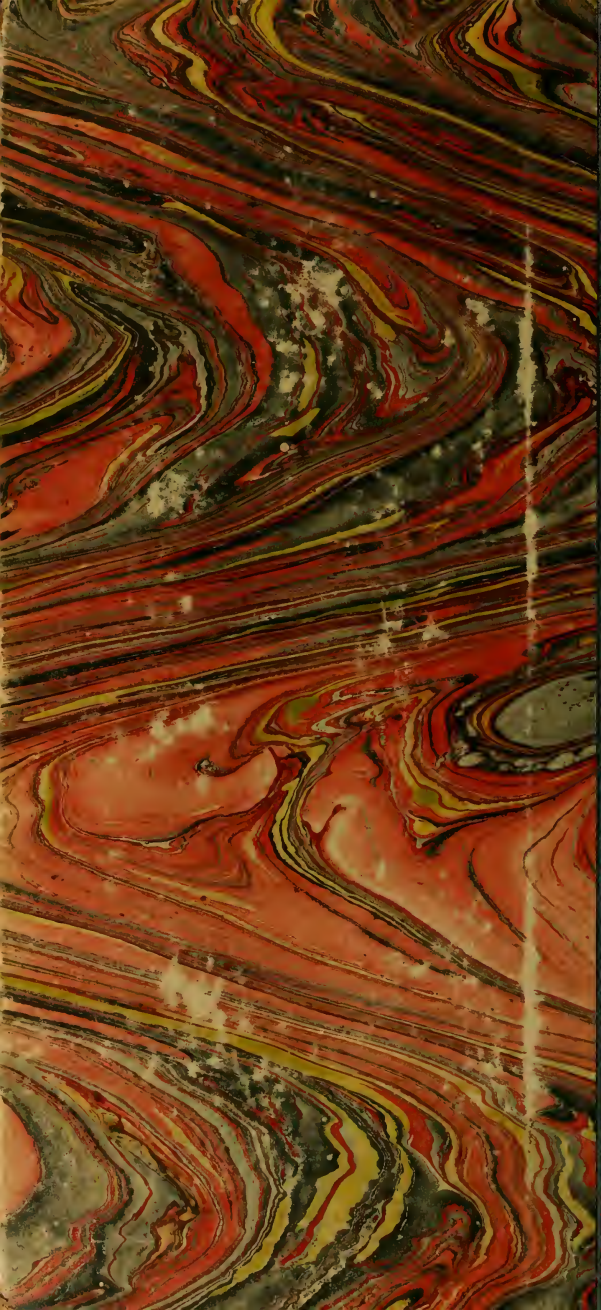
*Le phonographe*, par A. Machabey ... 3887

*L'électricité au service de la musique*, par M. Martenot ... 3896

*La notation musicale autonome de Jean Hautstont* ... 3900

ADDENDUM. — Vol. I, p. 497, 2e colonne, il faut avant : Réflexion du son. Echo : Chap. VI. Réflexion du son et Salles, en capitales et en capitales antiques.

ERRATUM. — Tome III, *p. 1793, 3e ligne, colonne de droite :* supprimer : « Laurent dit ».
*Même page, note 1*, substituer à : « 27 octobre 1921, par l'auteur, André Laurent », le texte ci-après : « 13 décembre 1913, sous les auspices de M. E. Hyard, puis le 27 octobre 1921, par Léo Sir lui-même. »

12-30

IMPRIMERIE DELAGRAVE
VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE
FRANCE